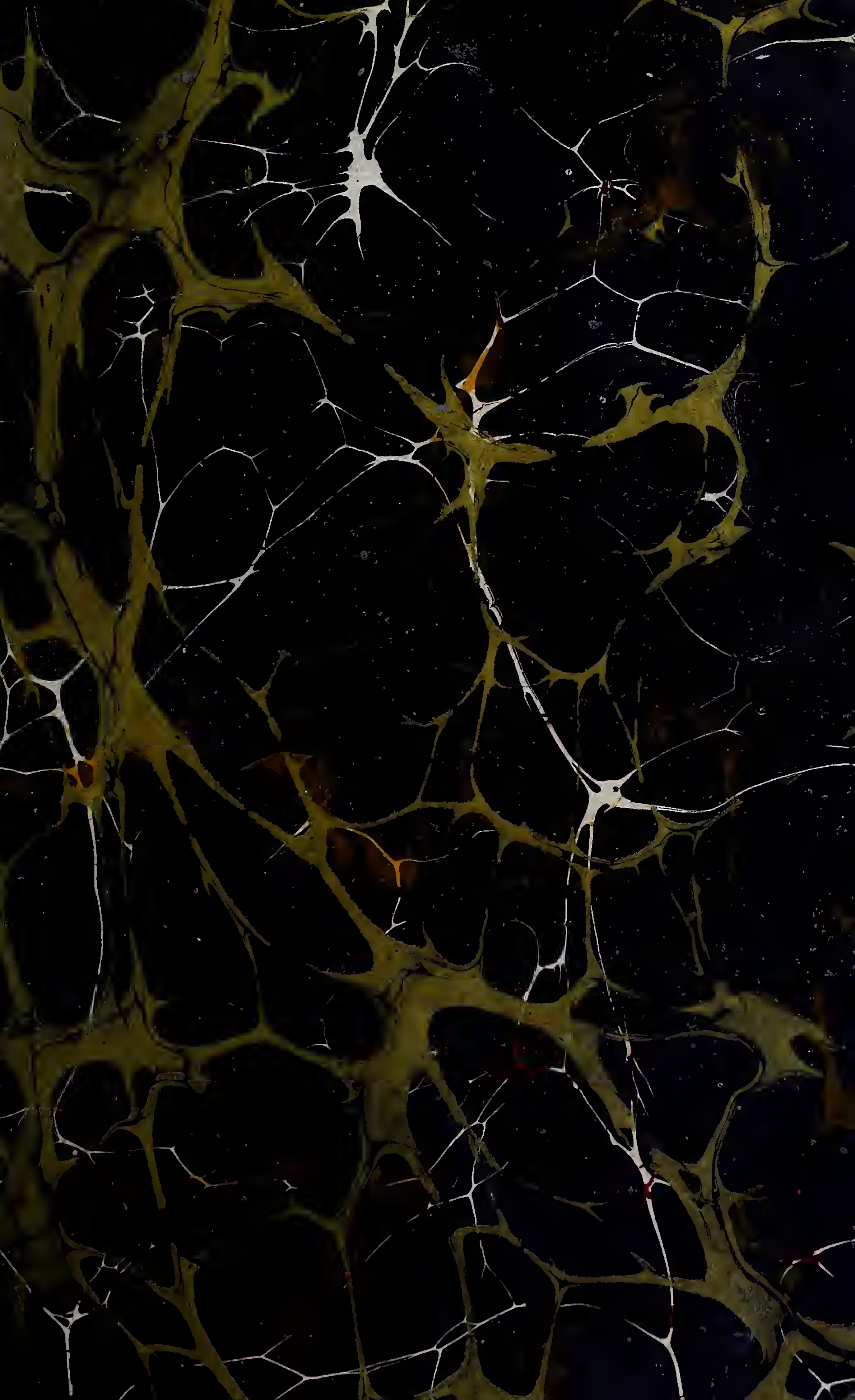



THE GETTY CENTER LIBRARY





L'ART
ET
LES ARTISTES
HOLLANDAIS

PAR
HENRY HAVARD

III

BEERESTRAATEN. — PIETER DE HOOCH
PIETER CODDE.

PARIS
A. QUANTIN, ÉDITEUR
1880

BIBLIOTHÈQUE DE L'ART
ET
DE LA CURIOSITÉ

L'ART

ET

LES ARTISTES

HOLLANDAIS

IL A ÉTÉ TIRÉ SUR CETTE ÉDITION

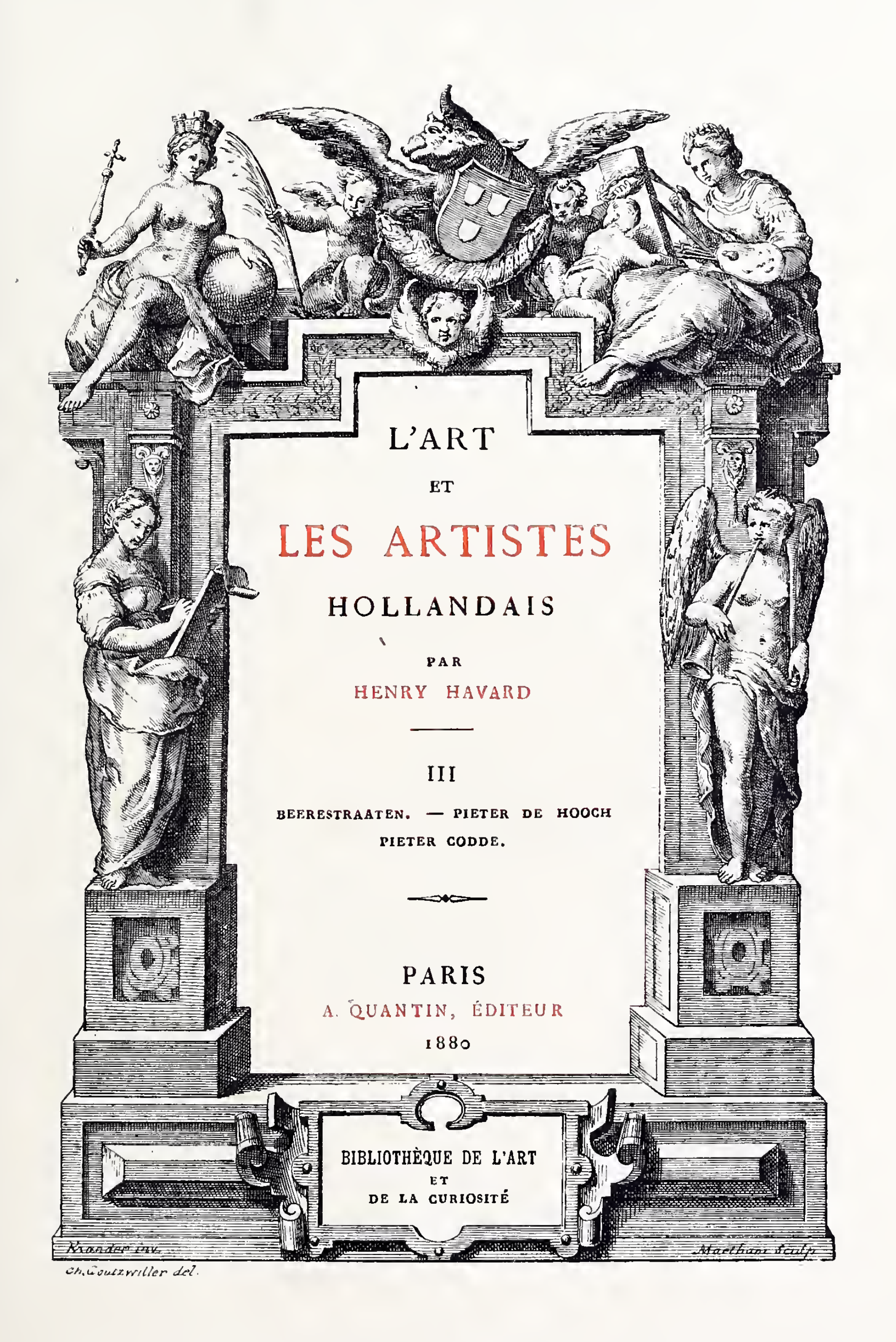
50 *Exemplaires numérotés*

SUR

PAPIER DE HOLLANDE

Avec deux états des planches.

EXEMPLAIRE N° 9



L'ART
ET
LES ARTISTES
HOLLANDAIS

PAR
HENRY HAVARD

III

BEERESTRAATEN. — PIETER DE HOOCH
PIETER CODDE.

PARIS
A. QUANTIN, ÉDITEUR
1880

BIBLIOTHÈQUE DE L'ART
ET
DE LA CURIOSITÉ



MARINI

Fac-simile d'un dessin à la pierre noire et à l'encre de chin

DE JAN BEERESTRAATEN

Dujardin sculpsit

A. Quantin Imp. Edit



BEERESTRAATEN

I



L'HOMME se cherche dans toutes ses œuvres d'art, a écrit Proudhon[1]; son but est toujours son moi, sa personnalité. Il se retrouve aussi bien dans le paysage que dans sa propre effigie. Le sentiment de la nature est faible dans les commencements où les villes sont petites; il devient bien plus vif au sein des grandes capitales. » Rien n'est plus vrai que cette remarque! Il faut que Rome soit devenue une ville impériale pour qu'Horace s'écrie : « O campagne! quand me sera-t-il permis de te contempler? » et pour que Virgile se mette à pleurer ses rustiques ombrages. Jusque-là aucun Latin n'y avait songé.

C'est aussi là qu'est le secret de cette peinture de paysage qui éclôt dans le nord de l'Europe, dans ces villes fermées, calfeutrées pendant six mois de l'année, vivant sur elles-mêmes, presque sans communications avec les

1. *Du principe de l'art et de sa destination sociale.* Paris, 1865, p. 31.

campagnes glacées qui les entourent. Et c'est encore dans ce sentiment intime, personnel, exclusif, dans cette recherche du moi, qu'il faut découvrir l'origine et la raison de la peinture des intérieurs de villes.

Tant que la cité demeure aux mains d'un maître, il semble que le citoyen se désintéresse de ce qui la rend belle ou curieuse; on dirait que ses beautés le laissent froid, oublieux, insensible. Ses divers aspects, quelque pittoresques, quelque variés qu'ils puissent être, ne sont point capables de l'émouvoir. Il les fixe d'un œil distrait, et son cœur, fermé aux joies intimes de la contemplation, n'a garde de vouloir les éterniser, en en perpétuant l'image. Il n'y pense même point.

Entre-t-il, au contraire, en possession de sa ville, devient-il la partie intégrante de ce grand tout que compose une population maîtresse de ses destinées, de suite ses sentiments se transforment. Il éprouve, tout d'un coup, pour sa chère cité, cette tendresse inquiète du propriétaire pour sa maison, cette curiosité prolixe qui ne craint pas de descendre aux moindres détails. Il se retrouve partout dans cette ville qu'il aime, dont les destinées sont liées à son être; et dès lors il croit bon, important, juste, utile, que non seulement les monuments grandioses, les larges perspectives, les places vastes et bien bâties soient immortalisés par le pinceau de ses meilleurs peintres, mais encore les plus petits édifices, les maisons les plus modestes, les recoins les plus ignorés fixent son attention, et tout devient pour lui intéressant et digne d'être conservé à l'inévitable admiration des races futures.

Cette remarque n'avait, je crois, jamais été faite, pour la peinture au moins, et voyez cependant combien elle est exacte. Quels sont les deux seuls pays artistes dont les villes aient été, avant le commencement de ce siècle, peintes et

repeintes sous tous leurs aspects? C'est la Hollande et la Vénétie, les deux seules républiques que le continent ait connues jusque-là. — Et à quel moment cette furie de portraits commence-t-elle à sévir? Quand la cité rentre aux mains des citoyens, c'est-à-dire, en Hollande, au lendemain même de l'émancipation, lorsque les villes, débarrassées de l'envahisseur, reprennent possession d'elles-mêmes, et quand, fières de leurs privilèges, elles savent défendre leurs libertés contre l'ennemi du dehors, et même contre les tentatives du Stathouder.

A Venise, c'est quand l'autorité tyrannique d'une aristocratie puissante, jalouse, rapace, commence à être sapée dans ses fondements, quand le sceptre vacille entre les mains du conseil suprême, quand la tyrannie implacable du conseil des Dix s'effondre sous le souffle de l'esprit nouveau.

Chez nous, il en est de même. Ce n'est que depuis trente ans tout au plus qu'il s'est formé une pléiade de peintres amoureux de Paris, et qui se sont chargés de peindre notre grande ville sous tous ses aspects et sous toutes ses faces. Jusque-là, les images n'avaient pas manqué, mais elles n'étaient qu'accidentelles. Quel peintre pourrait-on citer, dans les siècles antérieurs, qui ait consacré sa vie et immortalisé son pinceau à reproduire exclusivement notre vieux Paris?

Par ordre d'émancipation, c'est donc en Hollande que cette peinture civique, urbaine, ou pour parler un langage plus courant, cette peinture de ville, a vu le jour tout d'abord. Nous l'y trouvons dès l'aurore de la liberté, c'est-à-dire dès le commencement du XVII[e] siècle. Elle nous apparaît avec les singuliers tableaux d'Avercamp et de ses imitateurs. Elle se continue dans les représentations emblématiques d'Adriaen Van der Venne, reléguée en-

core au second plan, et laissant aux personnages une importance maîtresse. Mais bientôt elle domine et s'impose. Elle se place hardiment au premier rang, et l'on voit certains peintres lui vouer entièrement leur existence et lui consacrer exclusivement leur talent, pendant que presque tous les autres, forcément et comme contraints, satisfont de loin en loin au besoin de reproduire quelque trait de leur cité chérie.

De toutes les villes de Hollande, celle qui naturellement s'est trouvée le mieux fournie en peintres reproducteurs de ses atours, c'est Amsterdam. Sa grandeur, sa puissance, le patriotisme un peu exclusif de ses magistrats, la richesse de ses particuliers, la nombreuse et féconde école de peinture qui s'abritait derrière ses murailles, et, mieux que cela, l'orgueil qu'elle inspira de tout temps à tous ceux qui eurent l'honneur de vivre sur son sol, tout concourait à lui donner, aux yeux des artistes qui l'habitaient, un caractère exceptionnel, et à faire naître en eux le désir de reproduire ses pittoresques aspects.

De toutes parts donc on se mit à l'œuvre. Les écrivains taillèrent leur plume et les artistes leurs crayons. Foppens, Commelin, Wagenaer la décrivirent avec un soin minutieux, qui ne devait être, dans la suite, dépassé pour aucune autre ville, pendant que cent graveurs et dix peintres illustrèrent leur nom, en copiant et recopiant ses multiples points de vue.

Parmi ces derniers, il en est un qui mérite assurément d'être classé au nombre des plus intéressants. Artiste de talent et surtout consciencieux, sans marchander ses peines ni ses soins, il a passé une bonne part de sa vie en contemplation devant sa chère Amsterdam, lui dérobant à peine de loin en loin quelques semaines, pour aller dans d'autres villes, retracer quelques places pu-

bliques ou copier quelques monuments. Cet artiste, c'est Jan Beerestraaten.

Ses tableaux, qui sont loin d'être sans mérite, ont trouvé place dans les plus nobles galeries, et cependant sa vie n'a point trouvé place chez les biographes. La nuit la plus complète l'enveloppe, à ce point que le catalogue du musée de Berlin[1] (le plus récent de ce genre d'ouvrages) en est réduit, en parlant de Jan Beerestraaten, à cette simple mention : « Il peignait, d'après les dates de ses tableaux, aux environs de 1650-1690. Les détails de sa vie et le lieu de sa production sont inconnus[2]. »

Il est impossible, on le voit, d'être moins précis ni plus bref.

Était-il admissible qu'un artiste de cette valeur restât plus longtemps dans un oubli aussi complet ? Pouvait-on tolérer que le coloriste charmant auquel on doit *la Bourse des bateliers* du Trippenhuis et la vue de la *Chapelle Saint-Olof* de la collection Six, que le peintre sincère, auquel les musées du Louvre, de Berlin, de Christiansborg, de Rotterdam, de Dresde ont ouvert leurs portes à deux battants, n'eût même point un commencement d'état civil ?

Nous ne l'avons point pensé. Cela nous a paru d'une iniquité révoltante, et, pour réparer cette criante injustice, nous nous sommes mis à l'œuvre. Nous avons essayé de reconstituer l'histoire de Jan Beerestraten.

Le lecteur verra si le succès a couronné nos efforts.

1. *Kœnigliche Museen, Gemälde Galerie,* petite édition. Berlin, 1878.
2. « Thätig nach den Daten auf seinen Bildern um 1650-1690. Lebensverhältnisse und Ort seiner Thätigkeit unbekannt. »

II

Si le nom et l'histoire de Jan Beerestraaten sont tombés dans un si profond oubli, ce n'est pas, je l'ai dit, qu'il ne se soit trouvé personne jusqu'à ce jour pour estimer son talent et pour priser ses œuvres. Burger parle de lui dans des termes très favorables. S'il ne fait que le mentionner, c'est que son genre le touche peu, mais il n'a garde de contester son mérite[1]. Avant Burger, François-Xavier de Burtin [2], établissant dans un état comparatif la valeur marchande des œuvres des différents maîtres, cotait les tableaux de Beerestraaten à 1,600 livres chacun, ce qui, si l'on se rapporte au temps, était un prix fort élevé. Un contemporain de Burtin, l'expert Pérignon, va bien plus loin encore, et me semble même exalter un peu trop la valeur de notre artiste. « Il est surprenant, dit cet expert, que Beerestraaten ait été oublié par les auteurs qui ont écrit sur les peintres de son pays : plusieurs de ses ouvrages devraient lui avoir acquis un rang distingué parmi les plus grands paysagistes. Ce paysage, ajoutait-il en parlant d'un tableau de la vente Denon, est des plus remarquables qu'il ait produits, et le place, sans contredit, à côté de Ruysdaël ».

Ainsi donc, dès les premières années de ce siècle, on avait rendu amplement justice au talent de Beerestraaten ; mais cette sympathique estime n'avait point éclairci sa

1. *Musées de Hollande*, t. I, p. 154; t. II, p. 142 et 308.
2. *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux*, par Xavier-François de Burtin, etc., etc., Bruxelles, 1808, t. I, p. 361.
3. *Catalogue de la collection du baron Denon*. Paris, 1826.

biographie ; on s'était borné à porter un jugement sur un nombre restreint de ses ouvrages, sans chercher à rien démêler de sa personne. On jugera, du reste, en récapitulant les quelques mentions auxquelles se bornent les investigations et les révélations de ceux qui ont écrit sur lui, de la nuit absolue qui avait continué d'envelopper sa vie.

De tous ces biographes négligents ou indifférents, c'est, je crois, Fueszli qui le premier prononce le nom de Beerestraaten, et encore ne fait-il que le mentionner. Après lui, Roeland van Eynden, dans le mémoire qui fut en 1787 couronné au concours Teyler, le cite en bons termes et en bonne place, entre Rogman et van der Heyden[1]. Puis ce sont les auteurs hollandais de *l'Histoire nationale de l'art*[2], qui lui consacrent une élogieuse notice; c'est ensuite Gault de Saint-Germain qui lui accorde quelques lignes[3]; mais ni Houbraken, ni Veyerman, ni Fiorillo, ni Wagen, ne prononcent seulement son nom, et nous arrivons aux biographes contemporains, aux Immerzeel et aux Kramm sans qu'aucun point de cette existence ignorée ait été éclairci, sauf peut-être la date de son décès fixée par Fueszli à 1687, bien qu'on ne sache point au juste, sur quel document cet auteur fort superficiel s'appuyait pour formuler cet important renseignement.

Pour nous diriger dans cette nuit obscure, n'ayant d'autres indications que les œuvres du peintre, il nous

1. *Andvoord op de vraag van Teylers tweede genootsehap te Haarlem voor den jaare MDCCLXXXII uitgesehreven over de nationaalen smaak der Hollandse seholl in de teken en sehilderkunst,* etc. p. 130.

2. *Gesehiedenis der Vaderlandsche Sehilderkunst,* par Roeland van Eynden et Adriaen van der Willigen Haarlem, 1816, t. I, p. 141.

3. *Guide des amateurs de tableaux,* t. II, p. 71.

fallait chercher, dans ces œuvres mêmes, une base sur laquelle on pût asseoir de premières investigations. — A cette question qui se pose tout d'abord : dans quelle ville Jan Beerestraaten travailla-t-il ? la réponse me semblait se faire d'elle-même. Le nombre de ses vues d'Amsterdam est relativement trop considérable pour qu'on puisse penser qu'il ait beaucoup vécu autre part. C'est pourquoi, en dépit de l'opinion de Fueszli qui, pour avoir vu un dessin de lui représentant Franeker, s'était persuadé que notre artiste était frison, je pensai qu'il devait être Amsterdamois, et c'est de ce côté que j'entrepris de retrouver sa trace.

Une mine précieuse m'était ouverte, mine presque inexplorée, les archives des Chambres d'orphelins [1]. C'est là que je poussai mes premières recherches. C'était, en effet, une des routes où l'on avait le plus de chance de rencontrer notre artiste. Car si l'abondance de ses œuvres nous faisait supposer qu'il avait vécu longtemps à Amsterdam, rien, par contre, ne venait affirmer qu'il y fût né. Y vivant, y demeurant, y travaillant, il avait dû au contraire s'y marier ; il avait pu y mourir laissant des enfants en bas âge, ou y perdre sa femme, et dès lors la Chambre des orphelins, intervenant dans la succession de l'époux défunt, nous permettait d'établir de premiers jalons et d'avancer ensuite avec une absolue certitude.

Les archives des Chambres d'orphelins ont (je l'ai dit autre part) été réunies à la Haye, où elles forment un département des archives du royaume. L'histoire de la Chambre d'Amsterdam se trouve en quelque sorte résumée dans une centaine d'énormes registres in-folio, entièrement manuscrits et comptant, au bas mot, mille

1. *Monboir en Weeskamers.* Pour les archives des chambres des orphelins, voir notre premier fascicule, Appendice A.

pages chacun. C'est là que devait se trouver le mot de notre énigme.

Les recherches, on le comprend, ne furent ni brèves ni faciles. Toutefois, après quelque temps d'une exploration méthodique, je fus assez heureux pour découvrir, sur le 32e registre, au recto de la page 12, un document laconique, assez mal écrit, illisible même dans quelques-unes de ses abréviations finales, mais renfermant précisément sur notre peintre les précieux renseignements que j'espérais découvrir.

Ce document, dont on trouvera aux appendices une reproduction fac-similaire [1], nous apprend, en effet, qu'à la date du 31 mars 1665, JAN BEERESTRAATEN, peintre, a fait enregistrer à la Chambre des orphelins ses cinq enfants, à savoir :

1° ABRAHAM, âgé de 21 ans;
2° JOHAMES, 12 ans;
3° JACOBUS, 7 ans;
4° MAGDALENA, 5 ans;
5° DANIEL, 4 ans;

que la mère de ces cinq enfants se nommait MAGDALENA ANTHONIS VAN BRONCKHORST, et que l'héritage, sur lequel ils avaient à prétendre, était estimé à mille florins *(thin hondert guldens)*.

Ainsi donc notre peintre était retrouvé, et avec lui sa femme et ses cinq enfants. Certes c'était beaucoup et il y avait de quoi se déclarer satisfait. Toutefois ce n'était là qu'un commencement. Maintenant que nous étions sur la piste, il ne fallait plus l'abandonner avant qu'elle n'eût livré tous les éclaircissements qu'on en pouvait tirer.

1. Voir appendice A. le fac-similé et la traduction de cette pièce intéressante.

La déclaration faite par Jan Beerestraaten à la Chambre des orphelins nous révélait entre autres un fait d'une importance toute spéciale. C'est qu'au 31 mars 1655, date de cette déclaration, son fils aîné était âgé de vingt et un an. Ce fils était donc né en 1644, et, comme conséquence, il y avait beaucoup de chances pour qu'en remontant de quelques années en arrière de cette date, entre 1641 et 1643 par exemple, on rencontrât sur les registres de mariage d'Amsterdam la trace de l'union de notre peintre avec Magdalena Anthonis van Bronckhorst.

Ces registres font partie de l'état civil. Ils sont déposés à Amsterdam, à l'hôtel de ville, au département du *Burgerlijke stand*. Il n'y avait donc, pour élucider ce second point qu'à se rendre à Amsterdam et à mettre à contribution la courtoise bienveillance de M. Driessens et l'obligeance de M. Bunck, l'un échevin, l'autre gardien de l'état civil. Là encore, en procédant avec ordre et méthode, le succès ne tarda pas à couronner nos efforts; nos pronostics n'étaient point en défaut, et, à la date du 30 août 1642, nous relevâmes, sur les registres de l'église réformée, la mention suivante qui confirmait nos espérances :

Den 30 Augustus 1642.

Compareerden als voor : JAN BERENSTRATEN *van A. Schilder won : inde Elantstraat, geass : met Abraham Berestraten syn vader, out 20 jaer;* MAGDALENA BRONCHORT *van A. won : inde Bloemstraat geass*[t] *met Teunis Teunis Bronchorst haer vader.*

C'est-à-dire : Du 30 août 1642.

Ont comparu, comme ci-dessus, JAN BERENSTRATEN

d'Amsterdam, peintre, demeurant dans l'*Elantstraat*, assisté par Abraham Berestraten son père, âgé de 20 ans — et Magdalena Bronchort d'Amsterdam, demeurant dans la *Bloemstraat,* assisté de Teunis Teunis Bronchorst, son père.

Puis, après les formules d'usage, nos jeunes époux avaient signé, et voici le fac-similé de la signature de notre peintre :

Ainsi donc, cette fois encore, c'était un pas énorme de fait, car nous possédions désormais, non seulement la date exacte du mariage de notre peintre (30 août 1642), mais son lieu de naissance et la date approximative de cette naissance, 1622, puisque notre homme avait déclaré avoir vingt ans révolus le jour de son mariage.

Il ne nous restait donc plus, pour avoir la confirmation de cette déclaration si importante, qu'à consulter les livres de baptême de l'église réformée d'Amsterdam. Mais, avant de fouiller la *doopboeken,* je crus qu'il était bon de reconnaître la place, c'est-à-dire de retrouver, s'il était possible, le domicile exact des parents de nos deux fiancés, pour voir un peu, par là, quelle était leur situation de fortune, et quelles professions ils pouvaient bien exercer.

Les livres des biens-fonds *(Verpondingen)*, conservés aux archives d'Amsterdam, soigneusement interrogés, se chargèrent de nous répondre. Sur le registre du *Nieuwste Werck* comprenant les années 1647-1649, au folio 421 *recto,* nous reconnûmes qu'un certain « Abraham Jansz »

habitait dans l'*Elandsstraat,* la sixième maison du côté sud de la rue, en partant du *Prinsengracht,* laquelle maison était taxée pour un loyer de 48 florins. Or cet « Abraham Jansz » était bien certainement l'homme que nous cherchions, car, outre que je ne m'attendais guère à le rencontrer avec ce surnom de Beerestraaten, encore est-il le seul de la rue qui porte ces deux prénoms.

Quant aux ascendants de la fiancée, je découvris dans le *Bloemstraat* un certain «Theunis Theunisz» qui me parut également être l'homme que je cherchais. Il est, en effet, le seul Antoine, fils d'Antoine, qu'on trouve à cette époque dans la *Bloemstraat,* et il habitait dans cette rue la seconde maison du côté sud, en entrant par le *Prinsengracht,* la maison du coin étant, selon l'usage, occupée par un boulanger. Petite maison du reste indiquant une modeste situation sociale.

Toutefois, comme ce nom de Bronckhorst, dont notre Theunis Theunisz se prévaut sur les registres de l'état civil, est celui d'une ancienne et bonne famille et qu'il a été porté par plusieurs peintres de renom, je crus devoir ne point borner là mes investigations, et je me mis à chercher, dans les notes que je possède sur cette famille, si je ne trouverais point quelque document nouveau relatif à notre Theunis. Or, sur un acte de baptême daté du 27 novembre 1631, je découvris qu'un certain Anthony van Bronckhorst avait assisté à Delft au baptême de la fille de Pieter van Bronckhorst, peintre[1]. Par là il me sembla tenir la filière et remonter dans les origines de la famille. Car la communauté de profession était fort importante à cette époque pour décider des unions matrimoniales.

1. Voir appendice B.

Ainsi donc il est fort présumable que notre beau-père était originaire de Delft, qu'il était frère du peintre Pieter Van Bronckhorst. Étant venu s'établir à Amsterdam dans la *Bloemstraat,* il se sera trouvé tout naturellement en relation avec un jeune peintre du voisinage auquel sa fille aura plu, et qu'il aura volontiers accepté comme gendre, bien qu'il appartînt à une famille plus modeste.

L'origine du nom de *Beerestraaten,* qui signifie « rue aux Ours, » est en effet singulièrement moins brillante et moins noble que celle de Bronckhorst. Pour pénétrer cette origine nullement mystérieuse, il n'est pas nécessaire, du reste, de faire beaucoup de chemin. Il n'est même pas besoin de sortir d'Amsterdam, pas même du quartier ; il suffit de traverser le *Prinsengracht,* le « canal des Princes[1]. »

De l'autre côté de ce canal, se trouve toute une série de rues, qui font pendant à ces voies aux noms fleuris, dont se composait jadis le quartier des peintres, et ces rues portent toutes des noms d'animaux. On y voit la *Reestraat* ou rue des Chevreuils, l'*Hartenstraat,* ou rue des Cerfs, la *Volvenstraat,* ou rue aux Loups, et enfin la *Beerenstraat* ou rue aux Ours, qui fait presque face à l'*Elandsstraat* ou rue de l'Élan, dans laquelle habitait la famille de notre peintre.

Il est donc fort présumable qu'Abraham Jansz aura d'abord habité dans la *Beerenstraat,* puis qu'ayant changé de domicile et traversé le « canal des Princes » pour venir s'établir dans l'*Elandsstraat,* afin de n'être confondu avec aucun des Abraham ni des Jansz qui pouvaient se trouver dans sa rue nouvelle, il aura adjoint à son nom celui de son ancienne rue.

1. Voir dans le tome II le plan des quartiers occidentaux d'Amsterdam, p. 113.

Cette petite digression, qui n'était point sans utilité, ne doit point nous faire perdre de vue, toutefois, la dernière recherche qui nous reste à accomplir. Cette dernière recherche, c'est l'acte de naissance ou, pour parler plus exactement, l'acte de baptême de notre peintre.

Nous savons qu'il est né en 1622. Nous savons, en outre, que l'*Elandsstraat,* aussi bien que la *Beerenstraat,* étaient situées sur la paroisse de la vieille église. Nos investigations ne sauraient donc être ni longues ni pénibles. Et, en effet, sur le *dopboek* ou livre de baptême, n° 5 de l'*Oudekerk* (vieille église), nous trouvons la mention suivante :

31 mai 1622.

*Abraham Jansz, kuiper, Dieuwer Dierx, Evertje Heinrix d*r JAN.

C'est-à-dire :

31 mai 1622.

Abraham Jansz (le père), tonnelier, Dieuwer Dierx (la mère), Evertje Heinrix (la marraine), JAN (l'enfant).

Grâce à ce dernier document, voilà l'existence de notre Jan Beerenstraaten à peu près reconstituée.

Il ne nous manque plus que la mention mortuaire. J'avoue l'avoir cherchée sans succès; mais si nous adoptons jusqu'à plus ample informé celle indiquée par Fueszli, et qui du reste n'a rien d'invraisemblable, nous voici avec une suite non interrompue de faits et de dates qui nous permettent de prendre notre peintre à son

berceau et de le conduire presque jusqu'à son lit de mort, et nous pouvons dire :

Johannes Beerestraaten est né, en mai 1622, à Amsterdam, probablement dans la « rue aux Ours » dont il devait prendre le nom. Son père, Abraham Jansz, était tonnelier, sa mère se nommait Dieuwer Dierx, il eut pour marraine Evertje Heinrix. Le 30 janvier 1642, il épousa Magdalena Bronckhorst d'Amsterdam, fille de Teunis Teunis van Bronckhorst et, selon toute apparence, nièce du peintre Pieter van Bronckhorst. A cette époque, Jan Beereestraaten habitait avec son père dans l'*Elandsstraat* la sixième maison au côté sud de la rue, en partant du *Prinsengracht*. — De ce mariage naquirent cinq enfants : Abraham Beerestraaten en 1644, Johannes en 1553, Jacobus en 1658, Magdalena en 1660 et Daniel en 1661. — Quatre ans plus tard (1665), la mère mourut, et le mince héritage qu'elle laissa nous fait croire que le ménage de notre peintre n'était pas des plus fortunés. — Bien qu'il fût jeune encore, il n'y a pas d'apparence que notre peintre se soit remarié, et on croit qu'il mourut à Amsterdam en 1687.

On voit que, malgré les incertitudes finales, nous sommes bien loin du « *Lebensverhältnisse und Ort seiner Thätigkeit unbekannt* » auxquels le catalogue du musée de Berlin bornait ses renseignements.

III

Jan Beerestraaten a dû peindre en sa vie un nombre considérable de tableaux, il a dû exécuter surtout une quantité prodigieuse de dessins. A voir ce qui nous reste

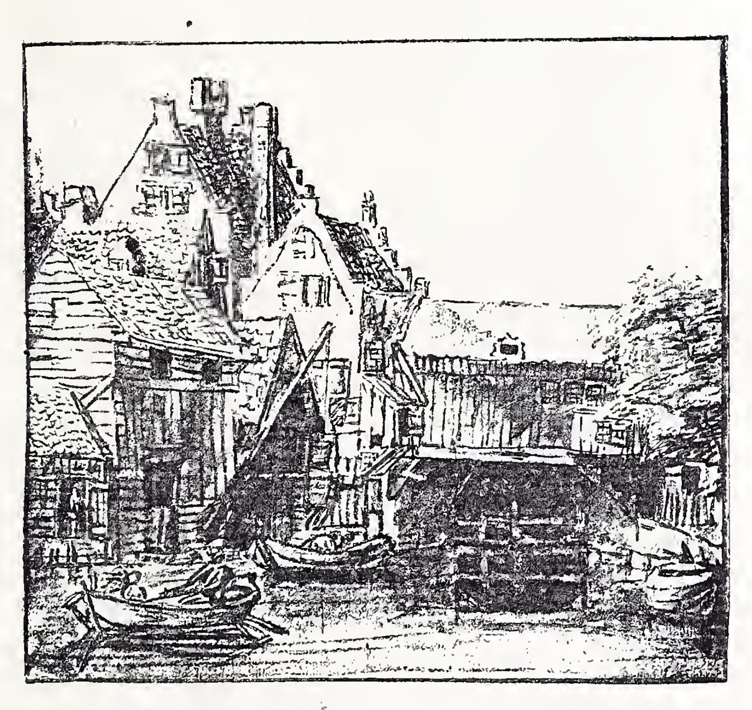
de ses œuvres, on peut juger de ce qui a été détruit ; car, sans grande réputation dans son temps, peu considéré parmi ses confrères, sans fortune et sans autorité, il n'a point vu de son vivant ses ouvrages acquérir cette valeur marchande, qui est le meilleur préservatif contre la destruction. En outre, négligé par les biographes, méconnu après sa mort, son nom est bien vite tombé dans cet oubli funeste, qui amène insensiblement l'anéantissement de l'œuvre et fait le silence autour de l'artiste.

Les principaux d'entre ses tableaux parvenus jusqu'à nous ont été bien moins sauvés en effet par leurs qualités intrinsèques et leur réel mérite, que par les sujets qu'il avait choisis. Ce ne sont point des admirateurs de son talent qui nous ont conservé son œuvre, mais de pieux citoyens amoureux de leur ville, des archéologues soigneux, des municipalités jalouses de posséder, à titre de renseignement au moins, les peintures qui font voir leur cité sous ses divers aspects.

Beerestraaten, du reste, n'avait qu'un talent incomplet, et, pour qui connaît bien les exigences de ses contemporains, il manquait justement des qualités séduisantes qui auraient pu faire coter sa peinture à de hauts prix. Il peignait médiocrement les personnages. Ses petites figures, raides et compassées, parfois même légèrement incorrectes, toujours un peu sommaires, mais qui, malgré leurs défauts, feraient encore honneur à plus d'un de nos paysagistes contemporains, devaient être très sévèrement jugées en un temps où des artistes de la force d'Adriaen Van der Venne, de Simon de Vlieger, de Lingelbach, de Bamboche, de Wouverman, d'Adriaen Van der Velde, de Karel du Jardin, peuplaient de figurines charmantes et gracieuses les moindres de leurs compositions.

Aussi, quand notre peintre devait travailler pour des

clients exigents et sévères, était-il obligé d'avoir recours à l'intervention d'autres *figuristes* plus habiles et plus adroits. C'était généralement à Lingelbach, son voisin, qu'il s'adressait dans ces cas difficiles. Mais Lingelbach,



L'ÉCLUSE appelée GRIMMENESSERSLUIS à Amsterdam
(dessin par Beerestraaten).

artiste très lancé, fort achalandé, recherché et vendant cher par conséquent, n'était point homme à ne pas faire payer un bon prix son *étoffage*. Beerestraaten devait donc laisser entre ses mains le plus clair de son gain, et c'est peut-être ce qui explique la situation peu fortunée de notre peintre au moment où il perdit

sa femme, c'est-à-dire au milieu même de sa carrière.

Une autre particularité, qui nous le fait aimer aujourd'hui et qui jadis au contraire devait lui être défavorable, c'est la largeur de son exécution. Il n'a pas ces profils nets et précis, qui distinguent van der Heyden et les deux Berckheyden, ses concurrents, en « vues de ville ». Ses monuments ne sont point écrits avec cette correction en quelque sorte mathématique qu'on retrouve dans leurs ouvrages; il n'a point leur rigoureuse précision. Ses tableaux, en outre, ne sont point exécutés avec cette facture lisse et luisante, qui devait vers ce temps prendre en Hollande une vogue si extraordinaire et si fatale aux destinées de l'École. Il était coloriste, au contraire, c'est-à-dire qu'il cherchait surtout les oppositions agréables de ton, tantôt enveloppant ses curieuses compositions dans une lumière chaude et généreuse, tantôt épuisant la gamme des gris, si féconde en doux effets et en transitions délicates. Il se préoccupait en outre beaucoup des harmonies, et possédait au plus haut point cette science innée des contrastes puissants et vibrants, qui est en quelque sorte le privilège spécial des artistes de sa nation.

Dans ses principaux tableaux, on rencontre cette qualité maîtresse poussée au plus haut point. Mais malheureusement si son œil admirablement doué peut saisir toutes ces chaudes vibrations et les reconstituer sur sa palette, il s'en faut que sa main soit aussi certaine, et son pinceau manque de cette fermeté, de cette précision qui devaient faire la fortune et le succès de ses émules.

C'est principalement dans ses dessins qu'on peut saisir les secrets de ses qualités et de ses défauts. La plupart sont exécutés au crayon et relevés par un léger

lavis d'encre de Chine. Quelques autres sont tracés à la pierre noire et parfois complétés par des teintes de bistre. Ces derniers, plus larges, enlevés avec plus d'entrain, paraissent avoir été surtout des notes prises un peu au hasard, des renseignements sommaires recueillis par l'artiste pour son propre usage. Les premiers, plus finis, très travaillés, soignés jusque dans les moindres détails, semblent des croquis médités, faits en vue de tableaux à venir.

Mais, dans les uns comme dans les autres, si la mise en place, la composition, le choix du point de vue dénotent un artiste de premier ordre, le trait manque de cette netteté et les aplombs de cette vigueur qui caractérisent le dessinateur de haut vol. — Les arbres, en outre, sont, dans l'un comme dans l'autre cas, médiocrement construits et exécutés d'une façon sommaire, à petits coups parallèles allant de droite à gauche, qui révèlent une inexpérience au moins singulière chez un peintre aussi bien doué.

Ces dessins fort nombreux, et dont, après une hécatombe qui a duré deux siècles, il nous a été permis de retrouver une cinquantaine d'échantillons, semblent, je l'ai dit, avoir joué un rôle considérable dans l'œuvre de Jan Beerestraaten, car il ne paraît pas qu'il ait beaucoup peint directement et d'après nature.

Pour ses effets de neige, qui sont très nombreux, il y avait d'abord impossibilité matérielle. Et, pour ses autres peintures, il est assez présumable qu'il les exécuta dans l'atelier, d'après ses croquis et sur des notes bien prises.

Il s'est, du reste, représenté lui-même travaillant d'après nature dans un de ses meilleurs tableaux : *les*

Ruines de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam après l'incendie du 7 juin 1652[1]. Il s'est placé à gauche dans un coin, au premier plan, installé sur un bloc de pierre, débris de quelque frise détruite par l'incendie. Il est vêtu d'un pourpoint brun et enveloppé d'un manteau marron à large collet et, suivant la mode du temps, drapé à l'espagnole, c'est-à-dire coupant le dos en diagonale et laissant libre le bras droit.

Son haut-de-chausses et ses bas sont de même couleur que son pourpoint ; il porte des jarretières à bouffettes, agrémentées d'un fil d'or ; un grand col et des manchettes plates complètent son ajustement, pendant que son visage est ombragé par un large chapeau noir, orné lui aussi d'une ganse dorée.

Ainsi vêtu, il s'est représenté de profil, ayant près de lui des amis qui le regardent, et à distance, en avant, un petit groupe d'ouvriers respectueux qui suivent de loin la marche de son travail.

On comprend que ces figurines de dix centimètres de haut ne comportent qu'une ressemblance fort sommaire ; néanmoins ce minuscule portrait suffit pour nous apprendre que Jan Beerestraaten était de haute taille, qu'il avait le teint brun, les cheveux noirs, le nez court et retroussé, les yeux à fleur de tête ; et que, suivant un usage général de son temps, il portait une moustache assez forte. Mais le plus curieux, pour le point que nous étudions en ce moment, c'est qu'il dessine sur un carton placé sur ses genoux. Or il est bien évident que si l'intéressant tableau qui nous le montre ainsi avait été exécuté d'après nature, notre peintre se

1. Aujourd'hui au musée d'Amsterdam, catalogué sous le n° 21.

serait représenté, non point le crayon à la main, mais avec sa toile et ses pinceaux. Cette fois, en effet, les conditions étaient des meilleures qu'il pût souhaiter pour peindre d'après le vif. On était en plein mois de juin, c'est-à-dire dans la saison la plus favorable et, en outre, il



PORTRAIT DE BEERESTRAATEN
(dessin de M. T. de Mare)
D'après une copie exécutée par Mlle T. Schwartze.

était installé dans un enclos réservé, duquel le commun des mortels était banni. S'il ne profita pas de l'occasion, c'est qu'il avait évidemment l'habitude de peindre d'après des notes. Cette manière de procéder était d'autant plus naturelle que, par la nature même de ses sujets qui réclamaient une exactitude scrupuleuse, Jan Beerestraaten

eût été astreint, s'il eût travaillé complètement d'après nature, à des séances d'une fatigante et pénible longueur. Ajoutez à cela qu'il voyagea beaucoup. Ses tableaux nous permettent de le suivre à Bois-le-Duc, où il exécuta cette fameuse vue de l'hôtel de ville qui, plus tard, lui vaudra d'être cité par Roeland van Eynden[1], à Delfshaven, dont il copie l'église, à Welp, à Muiden[2], etc., tandis que ses dessins nous le montrent tour à tour à Rotterdam, dont il représente l'église sous tous ses aspects, à Haarlem, à Leyden, à Oudwater, à Kampen, au château de Teylingen, au château de Kostverloren, et enfin jusqu'à Franeker, si nous en croyons Fueszli.

C'est pendant ces courses vagabondes que Beerestraaten, au hasard de son crayon, cueillait ces jolis paysages, ces vues marines, ces fabriques et ces chaumières qui, en dehors de sa spécialité, lui ont conquis le titre de paysagiste. Il était donc tout naturel que sur le moment il se contentât de notes bien prises, de croquis, rapides dans certains cas, très finis, au contraire, dans d'autres, et qu'il se réservât de peindre ses ouvrages définitifs une fois rentré dans le calme de l'atelier.

Ici se pose une question nouvelle. Jan Beerestraaten quitta-t-il sa patrie? voyagea-t-il à l'étranger? alla-t-il, comme le prétend Burger[3] jusqu'au delà des Alpes? fit-il, à l'instar de Berghem, de Lingelbach, de Karel Dujardin et des frères Both, ses confrères en paysage, le voyage d'Italie?

J'avoue que l'affirmative me semble peu admissible.

1. *Andwoord op de vraag*, etc., déjà cité, p. 130.
2. Ce tableau est mentionné par Immerzeel (*Levens en Werken*, p. 37) et par Kramm, t. I, p. 68, sous le titre *het slot van Muiden by winter voorgesteld*.
3. *Musées de Hollande*, t. II, p. 308.

Nous le trouvons à vingt ans se mariant, puis, d'année en année, les couches successives de sa femme viennent témoigner de sa présence effective auprès d'elle. En 1665, lorsqu'elle meurt, il n'est point encore parti, puisqu'il se charge de la tutelle de ses enfants. Dès lors, ses devoirs deviennent encore plus étroits, ses obligations plus pressantes. Laissez ses derniers enfants devenir grands, sa jeune Magdalena et son petit Daniel gagner l'âge où ils n'auront plus besoin de leur père, et le temps des voyages sera passé. Beerestraaten approchera de la cinquantaine, et ce n'est plus le moment de boucler le sac et de s'en aller bravement, au delà des rivières et des monts, entreprendre un voyage aussi rude que l'était à cette époque le voyage d'Italie.

Du reste, alors même que l'envie lui viendrait de courir les champs, il n'est pas libre de toute attache. La Chambre des orphelins l'obligerait, avant de partir, à résilier la tutelle de ses enfants, et pourvoirait à l'administration de leurs biens par la nomination d'un nouveau tuteur. Or les registres des *Momboir en Weeskamers* ne nous signalent rien de pareil.

Mais, dira-t-on, et les vues méditerranéennes que nous rencontrons dans son œuvre ? Ce port de mer du Levant qui figurait dans la collection Dirck Versteegh, la *Vue prise à Paris* de la même collection, les deux vues de la *Grotte Sainte-Rosalie*, à Palerme, de la vente Neyman, cette *Entrée d'un port en Italie* de la galerie d'Isendoorn, ce *Port dans la Méditerranée* qui appartint à M. van Bleuland, et surtout *l'Ancien port de Gênes,* du Louvre, où et comment a-t-il exécuté tout cela ? Tout simplement à Amsterdam, dans son atelier, et très probablement d'après les croquis prêtés par son collaborateur Lingelbach.

Aux environs de 1660, il se produisit dans le public

hollandais un revirement assez curieux. La bande des joyeux peintres italianisants était rentrée dans sa patrie. Lingelbach, Jean-Baptiste Weeninx, Berghem et Karel Dujardin étaient de retour, et leur verve féconde, leur talent aimable, facile, délicat, avait mis à la mode les vues italiennes et les paysages d'outre-mont. Beerestraaten, qui n'avait jamais été très achalandé vit sans doute par suite de cette soudaine invasion de petits maîtres très prodigues de leur peinture, ses commandes baisser encore. C'est alors qu'il paraît avoir essayé d'un nouveau genre, qui ne lui réussit guère du reste; car s'il apporta son soin, son acquit et ses qualités naturelles dans ces ouvrages d'apparence exotique, il ne put les éclairer de cette lumière claire et franche, de ce soleil brillant aux reflets métalliques, qu'il ne lui avait point été donné de contempler. Et c'est cette absence de lumière vive et brillante qui faisait dire à Burger : « Beerestraaten a été en Italie, mais il n'y paraît guère dans sa peinture. »

Il nous reste encore un point à traiter pour que cette étude arrive à son terme. Jusqu'à présent nous avons parlé de Jan Beerestraaten comme s'il eût été seul de son nom, et de son œuvre complexe, comme étant l'ouvrage d'un peintre unique. Or les biographes mentionnent un autre peintre signant A. Beerestraaten, dont les catalogues font un Alexandre Beerestraaten, frère de notre Jan, et pour lequel on revendique une part de l'œuvre dont nous venons d'indiquer les caractères. Qui était cet A. Beerestraaten. et quelle est la légitimité de ces revendications? C'est ce que nous allons examiner à présent.



LA BOURSE DES BATELIERS, par Jan Beerestraaten.

IV

« Beerstraaten, Alexander Beerstraaten, rarement Beerstraeten, école hollandaise. D'après les dates de ses ouvrages, il vivait entre 1646 et 1687. Les détails de sa vie et le lieu de sa naissance sont inconnus [1]. »

C'est en ces termes un peu concis que s'exprime le catalogue du musée de Berlin, en ce qui regarde ce nouveau Beerestraaten. Voilà qui est singulièrement vague, et j'imagine qu'aucun biographe sérieux n'aimerait à asseoir l'existence d'un maître sur une base aussi incertaine. Examinons maintenant le tableau qui nous vaut cette mention. C'est un paysage d'hiver. Sur un fleuve glacé qui divise la campagne, on aperçoit de nombreux promeneurs, des patineurs et des traîneaux. Nous voilà bien dans les sujets préférés de notre Jan. Ces vues d'hiver lui sont particulièrement familières, mais il n'est point le seul qui s'en soit fait l'interprète ému. Bien d'autres, avant et après lui, se sont exercés dans ce genre qui compte au nombre des spécialités hollandaises. Et justement une petite note finale, rédigée par les auteurs du catalogue, nous apprend que ce tableau fut pendant longtemps attribué à Aart Van der Neer, et cela d'après le monogramme ; et cette note ajoute que récemment une nouvelle et plus attentive inspection de ce monogramme a fait rejeter l'attribution première, et le tableau a été définitivement donné à Alexandre Beerestraaten [2].

1. Nach den daten seiner Bilder thätig seit 1645-1687. Lebensverhältnisse und Ort seiner Thatigkeit unbekannt. » *Koenigliche Museen Gemälde-Galerie.* Kleine ausgabe, Berlin, 1878, p. 22.

2. « Früher Aart van der Neer genannt, weil dessen sehr verwandtes Monogramm aus dem Monogramm der A. v. Berstraaten gefälscht war. » *Koenigliche Museen,* loc. cit.

Mais si la peinture n'offre point en soi de caractères plus décisifs et qui permettent du premier coup de fixer l'attribution, il faut que ce monogramme, car ce n'est qu'un monogramme et non pas une signature, porte avec lui une conviction bien grande; voyons donc en quoi il consiste. « Signé : A gauche sur une planche, A. V. B. » Eh quoi! c'est cet A. V. B. qui a fourni les éléments de cette attribution nouvelle? Mais que vient faire le V entre les deux lettres. Le peintre auquel MM. Julius Meyer et Wilhem Bode attribuent le tableau de la galerie de Berlin, de leur aveu même, se nomme Alexandre Beerstraaten, et non Alexandre *van* Beerstraaten, ce qui est fort différent.

Et maintenant que nous savons que ce nom était un sobriquet emprunté à une rue d'Amsterdam, nous sommes bien d'avis que MM. Meyer et Bode ont eu raison de l'appeler ainsi. Mais s'il se nommait Alexandre Beerstraaten, ces trois lettres A. V. B. ne sauraient constituer son monogramme, et dès lors ne semble-t-il pas que les deux critiques allemands se sont un peu hâtés d'attribuer au très problématique Alexandre Beerstraaten un tableau qui, même alors que ce peintre eût bien authentiquement existé, ne saurait être de lui?

Un autre tableau de ce prétendu Alexandre Beerstraaten se trouve au musée de l'Ermitage; il est intitulé la *Visite dans l'atelier*. On en trouvera au catalogue sommaire la description détaillée. Qu'il suffise de savoir qu'il représente un cavalier vêtu de noir examinant attentivement un tableau dont le peintre lui fait remarquer les beautés. D'autres personnages animent la scène. C'est également un monogramme qui a fait décider de l'attribution; ce monogramme consiste en deux lettres et quatre chiffres « A. B. 1659 », qui s'adapteraient mieux aux initiales

de notre peintre que le monogramme du musée de Berlin; mais le sujet est tellement en dehors de ce qu'on sait des Beerestraaten, qu'il n'y a point à insister non plus sur la valeur de cette attribution. Et les auteurs du catalogue eux-mêmes l'ont si bien compris, qu'ils l'ont seulement inscrite sous toute réserve, et en faisant suivre, le nom de Beerestraaten d'un point d'interrogation [1].

Ces deux tableaux sont les seuls attribués à A. Beerestraaten qu'on trouve dans les musées, et on voit le peu de cas qu'il en faut faire, au point de vue de la biographie de ce peintre. En dehors des musées, on connaît deux autres peintures, une mentionnée par Immerzeel et que Kramm semble avoir vue également, l'autre citée par Roeland van Eynden, et que jai eu occasion de voir. Nous reviendrons tout à l'heure sur ces deux peintures, qui nous fourniront peut-être la clef de cette confusion singulière; pour le moment, nous allons nous occuper des dessins.

De tous les dessins attribués à Beerestraaten qui m'ont passé sous les yeux et dont on trouvera plus loin le catalogue, il faut dire tout d'abord que je n'en ai jamais rencontré un seul qui fût signé d'Alexandre Beerestraaten. Généralement ces dessins ne portent ni signature ni monogramme. On en pourrait citer quelques-uns toutefois marqués d'un I et d'un B, entre autres la jolie marine que nous reproduisons en tête de cette étude. D'autres sont simplement datés; aucun, je le répète, ne porte un A et un B bien authentiques.

Par contre, presque tous ont été gratifiés, après coup et au plus tôt dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, d'inscriptions explicatives; ces inscriptions sont l'œuvre des experts, des collectionneurs ou des marchands. Elles

1. *Ermitage impérial. Catalogue de la galerie de tableaux*, 2e édition, Saint-Pétersbourg, 1870, t. II, p. 176.

consistent dans le nom placé en bas du dessin, ou dans une mention faite au dos de la feuille et relative soit au sujet, soit au peintre.

De toutes ces mentions, il n'en est aucune qui soit relative à Alexandre Beerestraaten, mais presque toutes, alors même que le dessin est signé I. B., parlent d'un Abraham Beerestraaten. Avec Abraham, au lieu d'Alexandre, nous voici déjà plus près de la vérité. Nous savons que le père de Johannes s'appela Abraham. Le peintre lui-même eut un fils auquel il donna ce nom. Est-ce donc son père ou son fils qui furent peintres aussi? — A cette double hypothèse deux mentions plus détaillées que les autres viennent infliger un double démnti.

La première de ces mentions est inscrite au dos d'un dessin à la pierre noire rehaussé d'encre de Chine, et représentant les ruines de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam, après le troisième incendie qui détruisit ce monument de fond en comble. Ce dessin est conservé au musée Teyler, à Haarlem, et voici la copie de l'inscription :

« *Abraham van Beerestraaten fe*[t]) *1651. — Geboren te Amsterdam 1612 — de overblyfselen van 't oude Raadhuis van Amsterdam, den 9 july 1651, twe dagen na den brand, naar 't Leven geteekend.* » C'est-à-dire : « Abraham van Beerestraaten fecit 1651. — Né à Amsterdam en 1612 — les débris de l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam, le 9 juillet 1651, deux jours après l'incendie — dessiné d'après nature. »

La seconde de nos deux mentions figure, elle aussi, au dos d'un dessin rehaussé d'encre de Chine, représentant l'ancien hôtel de ville, mais au moment même de l'incendie. Ce dessin est conservé à Amsterdam au musée

Fodor, et la mention qu'il porte est ainsi conçue :

« *Abraham van Beerestraaten fecit 1652, geboren Amsterdam 1622, oud 30 jaar* », et plus bas *: « 't oude Raadhuis der stad Amsterdam asgebrand 1652, op zondag morgen den 7 july, 's morgen ten 2 uure, zynde in de Tyd van 3 uuren in den as gelegd.* » Ce qu'il faut traduire « Abraham van Beerestraaten *fecit* 1652, né à Amsterdam 1622, âgé de 30 ans »; ces deux derniers chiffres ont été surchargés, mais il n'est point nécessaire d'être bien ferré sur la soustraction pour savoir qu'ils sont bien ainsi ; et ensuite « l'ancien hôtel de ville d'Amsterdam, incendié en 1652, le dimanche 7 juillet au matin, à deux heures du matin, ayant été en trois heures réduit en cendres. »

Tout d'abord on remarquera la différence qui existe entre les deux dates du même sinistre. La première mention porte 1651, la seconde 1652. Cette dernière est seule à avoir raison, et la première doit d'autant plus nous surprendre, que tous ceux qui se piquent de connaître quelque peu l'histoire d'Amsterdam, savent pertinemment que c'est en effet en 1652, dans la nuit du 7 juillet, que l'hôtel de ville fut incendié. Ceci doit donc nous rendre très suspecte cette première inscription qui contient une erreur aussi grossière. On remarquera en outre l'écart de juste dix ans, qui existe entre les deux millésimes de naissance, et qui peut fort bien être une faute de copiste. Donc, au premier abord, tout nous porte à considérer comme seule bonne la seconde mention, celle qui fixe la naissance d'Abraham Beerestraaten en 1622. Mais Johannes étant lui-même né en mai 1622, et sa déclaration baptismale ne faisant point mention d'un frère jumeau, il

est matériellement impossible que sa mère ait eu un autre fils la même année, et, à moins que nous n'admettions que Jan et Abraham ne font qu'un seul et même personnage, voilà une date à laquelle il nous faut absolument renoncer.

Reste l'autre, celle que nous avons déclarée suspecte. Bien qu'elle ne nous offre guère de garanties, j'ai voulu cependant, avant de renoncer à elle, épuiser le champ des investigations. J'ai donc recommencé mes recherches sur les registres de baptême de la « vieille église », et je dois constater qu'une mention baptismale découverte sur le livre 5, et dont voici la teneur, sembla tout d'abord donner raison à l'auteur de notre première mention.

9 décembre 1612.

Abraham Jansz, Trynke Jans dr, Gevaert Jockemsz, Maryke van Veet, Klaeske Cornelis dr..... ABRAHAM

Ai-je besoin de traduire ?

9 décembre 1612.

Abraham Jansz (nom du père), Trynke Jans dr (la mère) Gevaert Jockemsz, Maryke van Veet, Klaeske Cornelis dr (les témoins ou parrain et marraine), et enfin le nom de l'enfant... Abraham ».

Mais on remarquera que le nom de la mère diffère. Or, comme les Abraham Jansz sont assez nombreux à Amsterdam à cette époque, il nous faut trouver un nouveau document qui vienne nous confirmer dans cette piste. Ce document, c'est la Chambre des orphelins qui doit nous le fournir; car si, entre 1612 et 1621, le père Abraham Jansz a perdu sa première femme, la Chambre a dû certai-

nement intervenir pour fixer l'ordre de tutelle et établir une surveillance régulière sur la gestion des biens du mineur.

Or j'ai eu beau fouiller de fond en comble les registres de la Chambre des orphelins d'Amsterdam, je n'ai rien trouvé qui vînt appuyer l'hypothèse d'un second mariage. Ce nouvel Abraham Jansz, devenu père en 1612, semble donc être tout simplement un homonyme du premier, et deux documents, que j'ai découverts dans cette seconde fouille, paraissent, au contraire, attester que Johannes Beerestraaten n'eut point de frère aîné.

La plus importante de ces deux pièces figure au folio 196 du registre 25. Elle est datée du 1er octobre 1642 et conçue à peu près en ces termes : « Déclaration d'Annetje Abrahamsz, assistée de Jan Abrahams Berenstraete *(sic)*, son frère, et tuteur légal à cet effet, relativement à son fils Hendrick, âgé de six ans, dont le père fut Hendrick Jansz Spiets, porteur de grains, en vue de l'héritage paternel, montant à la somme de cent cinquante florins carolus. Pour caution duquel le susnommé Jan Abrahamsz Beerestraaten, peintre, s'est constitué, étant bourgeois et sous renonciation, etc., etc. [1]. » Or, si l'on veut se souvenir que Jan Beerestraaten était encore à cette époque un tout jeune homme, à peine marié, il semblera bien extraordinaire qu'on l'ait précisément choisi pour être le tuteur de sa sœur Annetje, sensiblement plus âgée que lui, et ce choix ne peut s'expliquer que par l'absence de tout frère aîné, auquel ces fonctions délicates auraient dû revenir de droit.

1. Je crois bien faire en donnant le texte même de cet intéressant document.

MOMBOIR EN WEESKAMERS AMSTERDAM

Register 25. f° 196.

Den 1° october 1642, heeft Annetje Abrahams geassistert met Jan Abrahams Berenstraete haeren broeder ende gecorene voocht in desen,

L'autre document, qui présente un intérêt moins direct et plus anecdotique[1], nous apprend simplement qu'au 20 octobre 1639, Abraham Jansz, tonnelier *(Cuyper)*, fut nommé tuteur de ses nièces, Aeltgen et Sara, âgées l'une de douze, l'autre de dix ans, toutes deux filles de feu son frère Ecbert Jansz, en son vivant charpentier, et de Maritgen Hendrick. L'héritage consistait en une obligation de 800 florins et en 100 florins en espèces. A cette date, le tonnelier Abraham Jansz n'avait donc point à veiller sur ses propres enfants mineurs, issus de son premier mariage, puisqu'on lui donnait la charge d'une autre tutelle, ce qui était contraire aux usages de la Chambre des orphelins[2].

Ainsi donc tout se réunit pour réduire à néant l'hypothèse provoquée par le dessin du musée Teyler d'un Abraham Beerestraaten, né en 1612; car, en admettant même qu'il fût né cette année-là, il est clair que, s'il était mort en 1642, il ne pouvait, dix ans plus tard, dessiner l'incendie de l'hôtel de ville d'Amsterdam. Reste l'Abraham de 1622, indiqué par le dessin du musée Fodor, mais nous avons établi que celui-là se confondait avec le Johannes né la même année, et les dessins exécutés en 1652, d'après les ruines de l'hôtel de ville, ne sont évi-

bewesen haer soon Hendrick out 6 jaer daer vader af was Hendrick Jansz Spiets, coorndrager voor syn vaders erff de somma van een hondert ende vyftich carolus-guldens eens; tot verseekeringe van de welcke, de voors Jan Abrahamsz Berenstraeten Schilder hem selven geconstitueert heef als borger onder renunciatie van de beneficien ordinis ende excussionis, etc., etc. »

1. Voir registre 24, fol. 165 verso et 341 recto.

2. Sur le seizième registre de la Chambre des orphelins d'Amsterdam, au folio 124 verso, il est également question d'un certain Abraham Jansz, mais l'acte le qualifie de boulanger *(backer)*. Il n'a donc rien à démêler avec le nôtre, qui était tonnelier.

L'inscription sur le registre est du 4 octobre 1613.

demment que les études qui lui ont servi pour exécuter le tableau du *Tripenhuis* signé en grosses lettres.

IBEERSTRAATEN

Il nous faut maintenant expliquer par quelle confusion on a été amené à faire de ce seul et unique peintre deux personnages différents. De tous les tableaux connus et signés du nom de Beerestraaten, il en est seulement deux, je l'ai dit, qui portent l'initiale A, non point le prénom Abraham ou Alexandre, mais, je le répète, l'initiale A. L'un, cité par Immerzeel et vérifié par M. Kramm, représente *l'Écluse de Muiden vue pendant l'hiver,* et, après l'avoir mentionné, M. Kramm ajoute : C'est le seul tableau qui soit de A. Beerestraaten, « *zoodat alleen het stuk,* HET SLOOT VAN MUIDEN BIJ WINTER *voorgesteld, door* IMMERZEEL *vermeld, van* A. BEERESTRAATEN *is.* » En cela, M. Kramm se trompe, car il existe à Bois-le-Duc, dans l'hôtel de ville, un autre tableau représentant le vieux *Stadhuis* de l'antique *Silva ducis,* tableau que j'ai étudié et vérifié avec soin et qui porte la signature ci-dessous :

A T RSTh' -
. TLN FECIT
A MDCLXV

Cette signature, très usée, très fatiguée, incomplète, présente on le voit un A initial bien visible. Comment expliquer cet A? Mais d'une façon bien simple, par un I ou un J antérieur qui aura disparu. Car il n'y a pas d'erreur possible; cette *Vue de Bois-le-Duc* est bien de la même

main que les tableaux du musée d'Amsterdam, que l'*Ancien hôtel de ville* du musée de Rotterdam, que la *Chapelle Saint-Olof* de la Galerie Six. C'est cette même recherche d'harmonies douces et claires; ce sont ces mêmes dégradations gris rosé, ces mêmes demi-tons violacés chers à Jan Beerestraaten; c'est cette même pâte solide, abondante, cette même facture large, ces mêmes bonshommes un peu raides, un peu gauches, sauf toutefois ceux du premier plan, qui sont d'une autre main, et probablement de celle de Lingelbach.

Eh bien, supposons que M. Kramm ait mal lu la signature de son *Écluse de Muiden*, ou encore que le petit bâton formé par l'I lui ait échappé, ou, ce qui est fort possible, que le tableau fatigué ait été déverni, reverni, retouché, et que cet I ait été effacé ou enlevé dans la restauration, comme cela a dû avoir lieu pour la signature du tableau de Bois-le-Duc. Alors ces deux signatures si troublantes se trouveraient expliquées. J. A. BEERESTRAATEN voudrait dire JOHANNES ABRAHAMSZ BEERESTRAATEN, c'est-à-dire : Jan fils d'Abraham; et désormais Jan et Abraham ne feraient plus qu'un, comme, du reste, toutes leurs œuvres connues le prouvent, car dessins et tableaux, je ne crains pas de le répéter, sortent évidemment de la même main.

Maintenant qu'il nous semble avoir démontré que la personnalité hypothétique de A. Beerestraaten a pris naissance dans une signature mutilée, il nous reste à démêler la filière par laquelle a passé cet être de raison pour arriver à devenir l'Alexandre *van* Beerestraaten, parrain d'un des tableaux du Musée de Berlin.

Le premier, nous l'avons dit, qui ait essayé de restituer à Beerestraaten oublié, le renom mérité auquel il a droit, est Roeland van Eynden. C'est en 1787, dans

sa réponse pour le prix Teyler, qu'il chercha à réhabiliter ce brave et digne peintre si injustement méconnu. Mais il semble que lorsqu'il entreprit cette tâche honorable, il ne connaissait qu'un seul tableau de Beerestraaten, cette vue du marché et de l'hôtel de Bois-le-Duc dont nous reproduisions tout à l'heure la signature à moitié détruite, car c'est l'unique œuvre dont il fasse mention[1]. Trente ans plus tard, reprenant en collaboration avec Adriaan van der Willigen la biographie de notre peintre[2], il s'abandonne tout entier à ce vieux souvenir et classe l'artiste sous la rubrique de A. *van* Beerestraaten. Bien mieux, mentionnant, d'après divers catalogues, les peintures connues de Jan, il s'étonne de ce J. initial qui ne trouve près de lui que peu de créance. Entre temps, de Burtin (1808)[3] avait, on ne sait comment ni pourquoi expliqué l'initiale A. par le prénom d'Alexandre qui eut une fortune inattendue. Immerzeel vint ensuite[4]. Pillant à tort et à travers les auteurs qui l'avaient précédé, il s'empara de la notice de Roeland van Eynden et, sans plus se soucier de Jan que s'il n'avait jamais existé, il adjugea en bloc tous les tableaux, signés ou non, à A. *van* Beerestraaten dont il se garda toutefois de spécifier le prénom. Kramm fut le premier à protester[5]. Il s'appliqua d'abord à démontrer que le nom en litige était Beerestraaten et non *van* Beerestraaten, en second

1 «... *En Beerestraaten van wien een fraaï gezigt van de markt te S' Hertogenbosch op't Raadhuis aldaar bervaardt woordt,* et Beerestraaten duquel une vue agréable du marché de Bois-le-Duc est conservée à l'hôtel de ville. » *Andwoord,* déjà cité, p. 131.

2 Voir *Gesehiedenis der vaderlandsehe schilderkunst.* Haarlem, 1816, t. I, p. 141.

3 *Traité des eonnaissances néeessaires,* etc. Bruxelles, 1808, t. I, p. 361.

4. *Levens en Werken,* déjà cité, t. I, p. 37.

5. *Levens en Werken,* déjà cité, t. I, p. 67.

lieu, nous venons de le voir il réduisit la part de A. Beerestraaten à un seul tableau. Mais le double personnage, si singulièrement enfanté par une méprise de Roeland van Eynden, persistait. Nous croyons en avoir fait justice, et désormais la lumière nous semble complète sur ce point. A moins que des documents d'une autorité toute spéciale et d'une indéniable clarté ne viennent à surgir, il faut restituer à Jan Beerestraaten la totalité de cet œuvre si compact, si uniforme, si suivi, si soutenu, dont on avait par erreur fait deux parts fort peu distinctes. Et la vie de ce peintre, dont hier encore on ne savait rien, est maintenant suffisamment connue, pour que les biographes à venir n'aient plus de grands efforts à faire ni de pénibles recherches à tenter.



ESSAI DE CATALOGUE

DES

ŒUVRES CONNUES DE JAN BEERESTRAATEN

PEINTURES.

L'ancien Hotel de Ville d'Amsterdam, avant son incendie.

Vue d'hiver. Les maisons, la place et les rues sont couvertes de neige; des figures de bourgeois et de paysans circulant dans divers sens animent le tableau.

(Bois : haut., 0^{m},48; larg., 0^{m},63.)

Les figures sont d'une autre main et probablement de Johannes Lingelbach.

Musée de Rotterdam.

Vue du Dam, avec l'ancien hôtel de ville.

Effet d'hiver. D'un côté, on voit l'entrée de la *Kalverstraat;* de l'autre, la vue est bornée par des maisons habitées. Au premier plan, personnages nombreux.

(Bois : haut., 0^{m},48; larg., 0^{m}, 58.)

Signé : J. Beerestraten f^{t}.

Hotel de Ville d'Amsterdam.

Chambre de la commission de l'Instruction publique.

Les Ruines de l'ancien Hotel de Ville d'Amsterdam, après l'incendie du 7 juin 1652.

Les ruines de l'Hôtel de Ville, du côté du nord; au centre, la tour carrée en briques; à gauche, une partie de la place du Dam et de l'ancien Poids de Ville. Un détachement de bour-

geois armés monte la garde, tandis que quelques curieux visitent les ruines. L'artiste, assis sur un pan de muraille et entouré d'autres personnes debout, est occupé à dessiner. Au pied de la tour, quelques hommes apportant des sceaux d'eau.

(Sur toile : haut., 1^m,06; larg.; 1^m,41.)

Signé : I BEERSTRAATEN

MUSÉE D'AMSTERDAM, n° 16.

Vente 29 octobre 1818, Amsterdam. 200 fl,

VUE DE L'HOTEL DE VILLE D'AMSTERDAM.

Sans autre désignation.

Vente par LANEUVILLE père, 1811.

LA BOURSE DES BATELIERS A AMSTERDAM.

Intérieur de ville en hiver. La Bourse des bateliers est adossée contre un petit édifice portant dans sa façade le millésime de 1560. Ces deux bâtiments n'existent plus : ils étaient placés sur le Pont-Neuf, aux bords de l'Y, à Amsterdam. Sur le second plan, on distingue les maisons du Damrak et, plus loin, quelques navires et la tour nommée *Haringpakkerstoren.* Nombreuses figures ; parmi les plus remarquables, on voit un paysan tirant un traîneau chargé de sacs et de paniers ; derrière, une paysanne aidant à pousser ; des seigneurs et des dames qui se promènent, un marchand qui offre sa denrée, une marchande pesant des comestibles à une femme de pêcheur en costume de l'île de Marken, une jeune fille avec un enfant, deux négociants, un pêcheur et plusieurs bateliers et portefaix qui sont près de la Bourse.

(Sur toile : haut., 0^m,82; larg., 0^m,98.)

Signé : I. BEERESTRATEN.

MUSÉE D'AMSTERDAM, n° 15.

Vente G. van der Pot, 6 juin 1808, Rotterdam. 500 fl.
Gravé par M. W. Unger.
Gravé par T. de Mare.

La Chapelle Saint-Olof a Amsterdam.

Effet de neige avec de nombreux personnages.

(Haut., 0^m,84; larg., 1^m,01.)

Signé: Beerstraet *fecit*.

Collection J. P. Six, à Amsterdam.

Exposé en 1872 à Amsterdam, et décrit dans les *Merveilles de l'art hollandais* (page 97).

Vue d'Amsterdam prise sur l'Y.

Embrassant la *Texelsche kade*, le *Damrak*, le *nouveau pont*, etc.; sur le nouveau pont, qui est encore en bois, avec les piles en pierre on aperçoit à l'extérieur la *Paalhuisje*, et à l'intérieur la Bourse des bateliers; dans le lointain, les tours de la vieille église et de l'*Oudezijds-kapel*. L'Y est glacé. De nombreux patineurs et des traîneaux le sillonnent en tous sens.

(Sur toile : haut., 0^m,61; larg., 0^m,88.)

Signé : Joan Beerstraaten, 1668.

Hotel de Ville d'Amsterdam.

Cabinet de l'échevin des finances.

Vue du Nouveau Pont a Amsterdam.

La vue est prise de l'Y, effet d'hiver. Animé par des patineurs et des passants.

(Sur toile : haut., 28 pouces; larg., 32 pouces.)

Collection de Mme Paul Ywan Hogguer.

Acquis en 1817, par M. Van Delen, pour 100 fl.

Ce tableau semble être une répétition du précédent à moins que les deux mentions ne se rapportent qu'à une seule et même toile.

Vue d'Amsterdam.

Prise le long du *Rondeel* avec vue sur la « Tour de la Monnaie ». — Animée de nombreux personnages.

(Sur toile : haut., 31 pouces 1/2; larg., 43 p.)

Collection T. H. van Willigen, 1805.

La Porte de Haarlem a Amsterdam.

Vue de l'intérieur de la ville, effet d'hiver.

(Dimensions : 36 pouces sur 49 1/2.)

Chateau de Christiansborg.

La Ville de Leiden.

Un point de vue de la ville de Leiden en hiver. La glace est couverte de traîneaux, de patineurs et d'autres personnages qui se promènent. On aperçoit dans l'éloignement quelques bâtiments de la ville, tels que la maison du Poids et une église.

(Dimensions : 34 pouces sur 38.)

Collection van der Leyden. Adjugé pour 151 fl.

Vue de l'ancien Hotel de Ville a Bois-le-Duc.

Peinture comme couleur dans le goût de l'Hôtel de Ville du *Trippenhuis*. L'Hôtel de Ville est dans le fond avec des pièces d'artillerie rangées devant sa façade. Au milieu de la place, se dresse une vaste lanterne reposant sur un large piédestal portant l'inscription ci-dessous :

Signé : .A P RSTh' -
. T N FECIT
A MDCLXV

Personnages de Lingelbach.

Hotel de Ville de Bois-le-duc.

Le Texel.

Un point de vue du Texel chargé de navires de guerre et d'autres bâtiments rentrant dans le port après un combat glorieux. Une foule de personnages des États sont transportés dans des barques pour arriver au milieu de la flotte.

(Dimensions : 0^m,15, sur 0^m,22.)

Vente Sauzay, retiré à 500 francs.

Vue d'une ville de Hollande au bord de la mer.

A droite, un quai de débarquement aboutissant sur une petite place. Sur la gauche, des barques amarrées le long de la rive, et, en avant du même côté, une barque chargée de personnages. Nombreuses figures.

Signé à droite : J. B.

(Sur toile : haut., 0^m,58; larg., 0^m,79).

Vente faite à Paris le 18 janvier 1869, par MM. Jacques et Pillet.

Vue d'une église hollandaise.

(Dimensions : 25 pouces sur 19 1/2.)

Musée de Christiansborg.

Combat naval entre les flottes hollandaise et anglaise, le 12 juin 1666.

Au centre, les deux navires montés par les amiraux se livrent un combat acharné. Le bout du grand mât et la flamme du vaisseau hollandais sont emportés par un boulet. Sur le premier plan, le vaisseau anglais *le Pélican* sombre; deux canots déjà remplis de monde tâchant de sauver les soldats et les matelots qui se sont jetés à la nage. A gauche, quatre navires sont engagés; le vaisseau hollandais *le Rozekrans* est serré de près, il a déjà pris feu. A l'avant-plan, un vaisseau coule bas; les gens de quelques chaloupes et d'un brûlot cherchent à sauver l'équipage. A droite, com-

battent d'autres navires, parmi lesquels deux vaisseaux anglais vont couler à fond; une foule de matelots et de soldats se réfugient sur les vergues et les perroquets.

(Sur toile : haut., 1^{m},72; larg., 2^{m},74.)

Signé : I BEER-STRAATEN

Musée d'Amsterdam, n° 17.

Vue d'hiver.

Sur une large rivière recouverte de glace et sillonnée de patineurs, un certain nombre de petits personnages s'amusent à divers jeux. A gauche, un village dont l'église apparaît au bord de l'eau et se montre tout entière. Au fond, un pont-levis.

(Sur toile : haut., 0^{m},93; larg., 1^{m},31.)

Signé : J. Beerstraten 1659

Musée van der Hoop, n° 7.

Acquis à la vente de Meinders, en 1838, pour 218 fl.

Paysage d'hiver.

En avant d'une ville hollandaise, on aperçoit quelques patineurs isolés et des traîneaux sillonnant la surface glacée d'un fleuve. Près de la rive, des bateaux sont à l'abri.

(Sur toile : haut., 0^{m},90; larg., 1^{m},25.)

Signé à gauche, dans le coin : J. Beerstraaten fecit, 1664.

Musée de Berlin, n° 868, A.

Une côte escarpée, avec un trois-mâts et d'autres navires.

(Sur bois : haut., 0^{m},70; larg., 0^{m},93.)

Signé : Beerstraaten.

Galerie royale de Dresde.

TEMPÊTE, sur une côte escarpée.

Tiré du *Stall*, ancien inventaire de 1722, attribué à BACKHUYSEN.

GALERIE ROYALE DE DRESDE.

MARINE.

Avec nombreux bateaux et matelots occupés à la manœuvre. Dans le fond, l'entrée d'un port.

(Dimensions : 29 pouces sur 35.)

MUSÉE DE CHRISTIANSBORG.

MARINE.

Une grande étendue de mer, couverte de navires de toute espèce et sous differents pavillons. — Cette réunion représente sans doute un événement historique.

(Dimensions : $0^{m},45$ sur $0^{m},58$.

Vente faite au MONT DE PIÉTÉ DE PARIS, le 9 décembre 1811.

Acquis pour 711 fr., par M. BONNEMAISON.

MARINE.

A gauche, une ville fortifiée; à droite, la mer couverte de diverses embarcations, galères et vaisseaux, voiles déployées.

On lit sur la gauche : BEERSTRAATEN, 1657.

Vente du COMTE DE TURENNE.

Adjugé pour 195 francs.

PAYSAGE.

Effet de neige. Au premier plan, un canal glacé vers lequel s'avance une femme transie de froid. Deux hommes visitent un bateau pris dans les glaces.

Collection LANEUVILLE, 1826.

Vendu 372 francs.

Un port de mer.

Belle composition comprenant des vaisseaux, des galères, des barquettes, et animée de nombreuses figures. Au fond, des ruines.

(Sur toile : haut., 29 palmes; larg., 25 pouces.)

Collection Ocke, à Leiden, 1817.

Port de mer, avec des bâtiments. — Figures nombreuses.

(Panneau : haut., 7 pouces; larg., 6 palmes.)

Collection de Heere de Holy, Dordrecht, 1824.

L'Hiver.

Au centre, on voit une église de campagne et des fabriques très pittoresques. A peu de distance est un château au milieu d'un parc environné de murs. Sur la gauche, on voit une rue qui conduit au village. A droite, les terrasses sont bordées d'un canal glacé sur lequel des patineurs s'exercent, tandis que d'autres conduisent des traîneaux. Le lointain offre dans la perspective une rivière qui se jette dans le canal (?) : elle paraît gelée. Sur le bord se découvrent des arbres et des hameaux. Toutes les fabriques et terrasses sont couvertes de neige, et le ciel nébuleux semble en promettre encore. Ce tableau, l'un des plus beaux que nous ayons de ce maître, porte la date de 1664. Peint à Loonon (?).

(Sur toile : haut., 35 pouces; larg., 47 pouces.)

Collection Robert de Saint-Victor, 1822.

Combat naval.

Un vaisseau anglais ayant perdu ses mâts est en feu. A gauche, la lutte est engagée entre deux vaisseaux, l'un hollandais, l'autre anglais. Plus loin, deux bâtiments hollandais s'avancent pour prendre part au combat.

(Sur toile : haut., $1^{m},21$; larg., $1^{m},76$.)

Signé sur une planche : I. Beerstraten.

Collection HERMAN DE KAT, de Dordrecht.

Vendu le 2 mai 1866.

EFFET D'HIVER.

Village situé au bord d'une rivière glacée sur laquelle on voit quelques patineurs; une rue large et déserte traverse le village, composé, à gauche, du presbytère, à droite, de quelques fabriques.

(Panneau : haut., $0^m,85$; larg., $1^m,15$.)

Vente BRUN, de Genève.

Adjugé à 241 francs.

MARINE.

Au premier plan, la côte couverte de huttes de pêcheurs; à gauche, de hauts rochers; à droite et au milieu, la mer fuyant entre des rochers. Ciel nuageux.

(Sur toile : haut., $1^m.25$; larg., $1^m,59$.)

Signé au bas, à droite : BEERSTRAATEN.

Collection ANTONIE BRENTANO, Francfort.

Vendue le 6 avril 1870.

VUE D'UNE VILLE HOLLANDAISE.

Cette ville est située au bord d'une rivière et représentée pendant l'hiver. La rivière est prise et couverte de patineurs. Elle conduit en serpentant à des lointains variés. On remarque, comme objet principal, un clocher entouré de diverses habitations couvertes de neige. Des groupes de figures animent les différents plans de ce tableau, dont l'aspect est pittoresque et d'une vérité extraordinaire.

(Haut., 33 pouces; larg., 47 pouces.)

Collection BARON V. DENON.

Adjugé pour 805 francs.

Vendue en 1826.

UNE BAIE.

A droite, un petit fort, sur le bastion duquel quatre per-

sonnages. A l'entrée de la baie, un navire à l'ancre. Au premier plan, un bateau équipé, et, au fond, un trois-mâts.

Signé : J. BEERSTRATE FECIT, 1662.

(Sur bois : haut., 0^{m},43; larg., 0^{m},57.)

Collection SUERMONDT, Aix-la-Chapelle.

RIVAGE PRÈS DE LA MER.

Avec une tour pittoresque sur la droite, élevée sur un terrain de dunes. Morceau d'une excellente couleur, touché avec goût, et enrichi de nombreuses figures par JEAN LINGELBACK (*sic*).

(Dimensions : 16 pouces sur 21.)

Vente faite par A. PAILLET et H. DE LA ROCHE, le 28 germinal an XI (18 avril 1803).

UNE PLAGE.

Au premier plan, des seigneurs et des dames descendus de deux carrosses se dirigent vers la plage, sur laquelle se trouvent des pêcheurs près de leurs bateaux. Au second plan, à gauche, un village sur les dunes.

Signé sur un morceau de bois : LINGELBACH.

(Sur toile : haut., 0^{m},65; larg., 0^{m},67.)

Collection HERMAN DE KAT, de Dordrecht.

Vendue le 2 mai 2 mai 1866.

LE SAUVETAGE. — MARINE.

Plusieurs bateaux de pêcheurs poursuivis par le gros temps viennent se heurter aux palissades qui défendent les dunes contre les attaques de la mer.

Des habitants s'empressent à leur secours : le vent souffle, la pluie tombe à torrents; des promeneurs dans le lointain pressent le pas.

(Sur toile : haut., 0^{m},54; larg., 0^{m},60.)

Collection PATURLE.

Vendu le 28 février 1872.

Adjugé à 1,030 francs.

L'ANCIEN PORT DE GÊNES.

Au second plan et vue de face, une église terminée à droite par une haute tour carrée, et précédée d'un péristyle à colonnes et à pilastres de marbre rouge. En avant, à droite, un petit monument sculpté surmonté d'une croix et s'élevant au pied d'un escalier qui descend à la mer. Par terre, deux canons démontés et un chapiteau brisé. A gauche, dans le golfe, un bâtiment portant pavillon hollandais et une barque remplie de soldats; plus loin, d'autres bâtiments et un fort.

(Sur toile : haut., 0^{m},94; larg., 2^{m},29.)

Signé : JOHANNES BEERSTRAATEN FECIT.

MUSÉE DU LOUVRE, n° 11.

Collection de LOUIS XVIII. — Compris dans le lot de tableaux acquis de M. de Langeac, en 1822, pour 20,000 francs.

LE MOLO VECCHIO, A GÊNES.

Un couvent de religieuses en fait le principal objet. Au devant, d'où l'on descend à la mer par un escalier de marbre blanc, une compagnie s'embarque dans un bateau couvert d'un tapis à armoiries. Trente-huit figures principales, outre celles que l'on voit dans les vaisseaux, toutes en action, enrichissent ce tableau, peint en 1668.

(Sur toile : 0^{m},35; larg., 0^{m},48.)

Cité par DEFER, dans son *Catalogue général.*

UN PORT DE MER DANS LA MÉDITERRANÉE.

Au premier plan, plusieurs vaisseaux sont à l'ancre. De nombreux personnages habilement dessinés, animent cette composition.

(Sur toile : haut., 8 palmes 3 pouces; larg. 1^{m}, 1 pouce.

Collection VAN BLEULAND, à Utrecht.

Acquis en 1839, par M. LAURAT, pour 28 fl.

DESSINS.

L'Hotel de Ville d'Amsterdam.

Vu par derrière, dessin très fini, très soigné, poussé à l'effet, avec un joli ciel bien transparent. Crayon rehaussé d'encre de Chine.

(Haut., 0^m,24; larg., 0^m,51.)

Au dos, désignation du sujet, et, au-dessous, d'un autre temps et d'une autre main, le nom d'Abraham Beerestraaten *fecit*. (Écriture du XVIIIe siècle.)

Musée Fodor, *fond Splitgerber*.

L'ancien Hotel de Ville d'Amsterdam.

Dessin au crayon lavé d'encre de Chine.

Musée Boymans, à Rotterdam.

Ruines de l'Hotel de Ville d'Amsterdam, après l'incendie de 1651 *(sic)*.

La vue est prise du Dam, du côté opposé à la *Nieuwekerk*. Personnages nombreux. Dessins à la pierre noire, rehaussés d'encre de Chine.

(Haut. : 0^m,345^{mm}; larg., 0^m,495^{mm}.)

Au dos, l'inscription suivante, qu'on croit être de la main de Ploos van Amstel :

Abraham van Beerestraaten f^t 1651 *(sic). — Geboren : te Amsterdam*, 1612, *— de overblyfselen van 't oude Raadhuis van Amsterdam den* 9 *July* 1651, *twee dagen na den brand, naar 't Leven geteekend.*

Musée Teyler, Haarlem.

L'Hotel de Ville d'Amsterdam.

Vue prise sur le Dam quelques jours après l'incendie du

7 juin 1652. Beau dessin à la mine de plomb, rehaussé d'encre de Chine.

L'Hôtel de Ville est entouré de planches, la tour menace ruine, les boutiques voisines sont occupées par de petits personnages.

(Haut., $0^{m},31$ 1/2; larg., $0^{m},41$.)

MUSÉE FODOR.

L'HOTEL DE VILLE D'AMSTERDAM, pendant l'incendie du 7 juin 1652.

Vaste et beau dessin tout à l'effet, avec une quantité de personnages groupés sur le *Dam*. Croquis enlevé de bravoure, remarquable par son bel aplomb et la mise en place des maisons.

(Haut., $0^{m},36$; larg., $0^{m},498$.)

On lit au dos : *Abraham van Beerestraaten f.* 1652 *geboren Amsterdam* 1622, *oud 30 jaar*[1], les deux derniers chiffres surchargés.

Et plus bas : *'Toude Raadhuis der stad Amsterdam, asgebrand* 1652, *op zondag morgen, den* 7 *july, s' morgen ten* 2 *uure, zynde in de tyd van 3 uuren in den as gelegd*[2].

MUSÉE FODOR, *fond Splitgerber*.

L'EMPLACEMENT DE L'ANCIEN STADHUIS D'AMSTERDAM, dessin.

A M. FRÉDÉRIC MULLER, à Amsterdam.

Exposé en 1875 à Amsterdam, à la *Historische Tentoonstelling*.

1. Abraham van Beerestraaten fecit 1652, né à Amsterdam en 1622, âgé de 30 ans.

2. L'ancien hôtel de ville d'Amsterdam, brûlé en 1652, dans la matinée du dimanche, le 7 juin, à 2 heures du matin, en trois heures de temps il fut réduit en cendres. — L'écriture de ces deux notes est du XVIII[e] siècle.

La Vieille Église a Amsterdam.

Dessin au crayon noir.

Collection Dirck Versteegh, d'Amsterdam (1823).

La Vieille Église a Amsterdam.

Dessin à la plume.

Même collection.

Vue sur la place de la Vieille Eglise a Amsterdam.

Très belle architecture, main libre, bel aplomb. — Vue d'hiver, les arbres très légèrement indiqués. — Dessin au crayon, rehaussé d'encre de Chine.

(Haut., 0^m,358; larg., 0^m,680.)

Musée Fodor, *fond Splitgerber*.

Provient de la collection de Kat van Barendrecht.

Même vue.

Dessin à la plume, rehaussé d'encre de Chine; moins ferme que le précédent, plus à l'effet.

(Haut., 0^m,385; larg., 0^m,680.)

Même Musée, même provenance.

Vue du 'S Gravenhoekje, de la tour Montalbaan et l'Onde Schans avec le clocher de la Zuiderkerk dans le lointain.

A M. J. H. Molkenboer, à Amsterdam,

Exposé en 1876 à Amsterdam, à la *Historische Tentoonstelling*.

Le Rokin.

Vue prise près de la *Nieuwe-Zydskapel*.

A M. J. .W Wurfbain, à Rheden.

Exposé en 1876 à Amsterdam, à la *Historische Tentoonstelling*.

La Tour des Pleureuses.

A M. H. J. Rutgers Van Rozenburg.

Exposé en 1876 à Amsterdam, à la *Historische Tentoonstelling*.

Le Coin des Pleureuses, à Amsterdam.

Beau dessin à la mine de plomb, rehaussé d'encre de Chine, dans des teintes très douces. Les feuillages sont sobrement traités, les bateaux du fond indiqués seulement par quelques traits.

(Haut., 0^m,263; larg., 0,^{m}400.)

Musée Fodor, *fond Splitgerber*.

Provient de la collection W. Baartz, de Rotterdam.

Vue sur la vieille tour nommée Swicht Utrecht, à Amsterdam, avec échappée sur le Kloveniersburgwal et la tour de l'église sud.

Belle vue panoramique sur deux feuilles, à la pierre noire abondamment rehaussée d'encre de Chine.

(Haut., 0^m,210; larg , 0^m,456.)

Même Musée, même provenance.

Acquis par M. Splitgerber, à la vente Leembruggen, pour 31 fl. 50.

Vue sur la Heiligenwegspoort.

Belle vue panoramique d'un dessin large et tracé d'une main libre, exécuté à la pierre noire et lavé d'encre de Chine. Les lointains sont d'une transparence charmante, les eaux d'une limpidité parfaite.

(Haut., 0^m,49 1/2; larg., 57 1/2.)

Signé : Beerestraaten, 1641.

On lit au dos : *By heyligewegs Poort t'Amsterdam, anno* 1641, *Ab^m Beerstraaten.*

L'écriture de cette note est du xviiie siécle.

Même Musée, même provenance.

La Heiligenwegspoort a Amsterdam.

A l'extérieur, vue du côté sud, dessin.

A M. J. W. Wurfbain, à Rheden.

Exposé en 1876 à Amsterdam, à la *Historische Tentoonstelling*.

La même Porte, à l'intérieur;

Même collection.

Également exposé en 1876 à Amsterdam.

L'Écluse appelée de Grimmenessersluis, a Amsterdam.

Petit dessin à la pierre noire, rehaussé d'encre de Chine, très poussé à l'effet. Enchevêtrement de maisons et de toits dominant un canal qui va se perdre sous une voûte.

(Haut., 0^{m},165; larg., 0^{m},180.)

Musée Fodor, *fond Splitgerber*.

Gravé spécialement pour cette monographie. — Voir p. 17.

L'Escalier de l'Hopital Sainte-Élisabeth, a Amsterdam.

A la pierre noire, vigoureusement rehaussé d'encre de Chine et de bistre.

(Dessin douteux.)

(Haut., 0^{m},27; larg. 0^{m},19.)

Au dos : Abraham Beerestraaten, *anno* 1646. — Écriture du XVIIIe siècle.

Même Musée, même provenance.

La Grande Église a Rotterdam.

Vue prise du marché aux tourbes. Beau dessin au crayon, rehaussé d'encre de Chine, très soigné, avec une architecture très observée et exécutée avec beaucoup de délicatesse.

(Haut., 0^{m},27; larg., 0^{m},43.)

Archives de Rotterdam.

La même Eglise.

Vue prise du marché au poisson. Dessin également fort remarquable et très soigné, — crayon rehaussé d'encre de Chine.

(Haut., 0^{m},30; largeur., 0^{m}46.)

Même dépôt.

La Grande Église de Rotterdam.

Vue par derrière, prise du Lombard, en face de la Rotte. Dessin au crayon, rehaussé d'encre de Chine.

(Haut., 10 pouces 1/2; larg., 16 p. 3/4.)

Collection Dionis-Muilman (n° 1075 du *Catalogue*).

Acquis en 1773, par M. De Vos, pour 25 fl.

Fait aujourd'hui partie de l'atlas de la ville de Rotterdam, déposé aux archives de cette ville.

La Grande Église de Rotterdam.

Vue de l'Amsterdamsche Veer. Dessin au crayon, rehaussé d'encre de Chine.

(Haut., 11 pouces 1/2; larg. 18 p.)

Collection Dionis-Muilman (n° 1076 du *Catalogue*).

Fait aujourd'hui partie de l'atlas de Rotterdam.

Vue extérieure de la grande église de Rotterdam.

Au crayon noir.

Collection Dirck Versteegh, d'Amsterdam (1823).

La muraille de Saint-Bavon.

Étude d'un fragment intérieur de la Grande Eglise de Haarlem, — partie de la nef avec la partie haute de la chaire, — croquis sommaire à la pierre noire.

Archives de Haarlem.

Le Kaasmarkt, ou marché au fromage, à Haarlem.

Dessin au crayon, relevé d'encre de Chine, — douteux, — sans signature, mais daté 1617 ou 1647.

(303^{mm} sur 505^{mm}.)

Musée Teyler, Haarlem.

L'Hotel de Ville de Kampen.

Copie exécutée au crayon, rehaussé d'encre de Chine, par N. Verkolje, en 1730.

Collection du graveur S. Feitama.

Acquis en 1758, par Van Gol, pour 15 fl.

Vue de la Maison de Welp (*'t huis Welp*), en face de Deventer.

Dessin lavé à l'encre de Chine.

(Haut., 11 pouces 1/4; larg., 24 p.)

Collection Dionis Muilmam (n° 1388 du *Catalague*).

Acquis en 1773, par Foucquet, pour 8 florins.

Vue de l'Église de Delfshaven.

Vue par derrière, du côté de l'eau. — Animée de nombreux personnages, bateaux, canots, etc.

Dessin à la pierre noire, lavé à l'encre de Chine.

Collection Nieuhoff, Amsterdam, 1777.

Les Ruines du chateau de Teylingen.

Dessin au crayon, relevé d'encre de Chine.

(0^{m},300^{mm} sur 0^{m},375^{mm}.)

Non signé, mais daté Teylingen a° 1661.

Musée Teyler, Haarlem.

Le chateau de Kostverloren, près Amsterdam, représenté avec la tour à droite.

(Haut., 0^{m},24; larg., 0^{m},39.)

Collection d'Isendoorn, à Vaassen.

LE CHATEAU DE KOSTVERLOREN, représenté avec la tour à gauche.

Dessin au crayon, rehaussé d'encre de Chine.

(Haut., 0^{m},24; largeur 0^{m},39.)

Même collection.

VUE DE FRANEKER.

Citée par FUESZLI.

PETITE MARINE.

Joli dessin à la pierre noire et à l'encre de Chine, dans le genre de VAN GOYEN.

(Haut., 170^{mm}; larg., 290^{mm}.)

Signé : I. B.

MUSÉE TEYLER, Haarlem.

Gravé par Dujardin, en tête de la présente monographie.

ESQUISSE DE QUELQUES RUINES.

A la pierre noire, lavé à l'encre de Chine.

Collection DIRCK VERSTEEGH, d'Amsterdam.

PAYSAGE AVEC BATIMENTS ÉCROULÉS.

Dessiné au crayon et lavé à l'encre de Chine.

(Haut., 7 pouces; larg., 10 p.)

Collection DIONIS MUILMAN (n° 771 du *Catalogue*).

Acquis en 1773, par OETS, pour 2 fl. 15 sols.

VUE D'UNE PORTE DE VILLE, avec différentes constructions à l'entour et de nombreux personnages.

Dessin à la pierre noire, rehaussé d'encre de Chine.

(Haut., 9 pouces; larg. 14 pouces.)

Collection DIONIS MUILMAN (n° 1105 du *Catalogue*).

Acquis en 1773, par VAN DEN BERG, pour 1 fl. 10 sols.

Un Port de mer du Levant.

Dessin au crayon noir, lavé à l'encre de Chine.

Collection Dirck Versteegh, d'Amsterdam (1823).

Vue prise a Paris.

Dessin à la plume, lavé à l'encre de Chine.

Collection Dirck Versteegh, d'Amsterdam (1823).

Vue d'un Chateau, mêlé d'un peu de paysage.

A la pierre noire et au bistre.

Collection Neyman. — Vendue en juin 1776.

Deux vues pittoresques de la Grotte de Sainte-Rosalie, a Palerme.

A la plume et au bistre.

(14 pouces sur 12 pouces.)

Même collection.

Entrée d'un port en Italie.

Au crayon noir.

(Haut., 0^m,27; larg., 0^m,40.)

Collection d'Isendoorn, à Vaassen.

TABLEAUX ATTRIBUÉS A ALEXANDRE BEERESTRAATEN.

Paysage d'hiver.

Sur la surface glacée d'un fleuve qui traverse le paysage, on aperçoit de nombreux patineurs, des traîneaux et des promeneurs

(Sur toile : haut., 0^m,35; larg., 0^m,54.)

Signé à gauche, sur une planche : A. V. B.

Musée de Berlin, n° 848.

Avait été attribué à Aart Van der Neer.

La Visite a l'atelier.

Un cavalier vêtu de noir, assis, examine axec attention un tableau de paysage, placé devant lui; à ses côtés, le peintre debout, vêtu de gris, avec un col rabattu en dentelle, un bonnet rouge sur la tête, tenant sa palette et son appuie-main. Au fond, un troisième personnage vêtu de noir et coiffé de gris. A droite, sur une table, un globe, un luth et un cahier de musique, et, dans un coin, une selle de cheval, des armures et d'autres objets. A gauche, une fenêtre avec un rideau vert. Une carte géographique est suspendue au fond de la chambre, près de la porte.

Signé : A. B., 1659.

(Dimensions : $0^{m},49$ sur $0^{m},36$.)

Musée de l'Ermitage, n° 921.

TABLEAUX CITÉS PAR HOET ET TERWESLEN

	adjugé pour	
Bataille navale entre les Anglais et les Hollandais	116^{fl}	s
Vente Henriette Popta (1697).		
Le Naufrage	35	»
Vente Adriaen van Hoek (1706).		
La Tempête	1	15
Vente Antony Deutz (1731).		
Port de mer italien	34	»
L'Hiver	31	»
Vente Robbert de Neufville (1736).		
Petite vue d'hiver	17	10
Vente faite à Amsterdam, le 15 avril 1739.		
L'Hiver, auprès du château de Muiden	40	»
L'Hotel de ville de Deventer, fig. par Lingelbach	36	»
Vente faite à Amsterdam, le 16 septembre 1735.		
Un Port de mer	28	10
Vente Hendrick Trip (1740).		

L'Hiver, devant la ville de Hoorn.	14	10
Vente Seger Tierens		
Port de mer	25	»
Vente Hendrick van der Vugt (1745).		
Port de mer italien	10	5
Vente David Jetswaart (1749).		
Un Marché	53	»
Vente faite à La Haye, le 26 septembre 1752.		
Vue d'une Église, effet d'hiver.	35	»
Vente faite à Rotterdam, le 26 juin 1756.		
Le Chateau de Muiden, vue d'hiver avec patineurs	44	10
Vente de Coenrad van Homskereek (1765).		
Vue d'une Ville italienne	29	»
Vue d'une Ville française	20	»
Vente Johan Anthony van Kuischot (1767).		











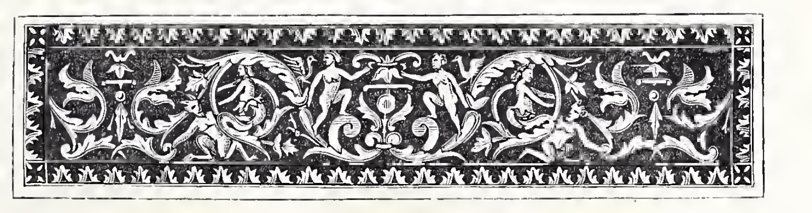
INTÉRIEUR HOLLANDAIS

TABLEAU DE PIETER DE HOOCH

à la National Gallery

L. de Mare sc

A. Quantin Imp. Edit



PIETER DE HOOCH

I



USQU'A présent on ne savait rien de Pieter de Hooch, si ce n'est qu'il fut un peintre admirable.

Ses œuvres sont des plus recherchées. Depuis longtemps les amateurs en font un cas tout exceptionnel, les artistes ne prononcent son nom qu'avec une vénération très marquée et cependant on ne connaissait rien de sa vie.

Notez que cette estime, ce respect, cette admiration ne sont point une affaire d'engouement. Ce grand homme ignoré est un maître complet, dans le sens le plus absolu du mot. Et, bien qu'il se soit constamment maintenu dans la peinture de genre et limité à des tableaux de chevalet, il égale les plus vastes maîtres, et dépasse, comme technique, beaucoup des plus fameux.

Ajoutez que, dans cette sphère restreinte où il s'est taillé une place si intéressante, il est peu de sujets qu'il n'ait abordés, et tous ceux qu'il a traités, il a su les

ennoblir. On dit communément qu'il est un peintre d' « intérieurs » ; mais il excella aussi dans « le plein air » et son chef-d'œuvre le plus merveilleux serait sans doute ce petit *Jardin* du musée van der Hoop, si son immortelle *Partie de cartes* du Louvre et la délicieuse *Conversation* de la National Gallery, que nous reproduisons en tête de cette notice, ne tenaient la décision en suspens.

Son procédé, il est vrai, varie peu, et sa façon d'entendre la composition de ses tableaux reste toujours un peu la même. — J'en demeure d'accord. — Tous ceux qui s'occupent d'art connaissent les contrastes à la fois délicats et violents d'ombre et de lumière qui constituent sa manière. Ses premiers plans baignent généralement dans un doux clair-obscur ; ils reposent dans une pénombre discrète, pendant qu'au fond de la composition, une échappée ouvrant sur un vestibule ou sur une cour fait vibrer les clartés resplendissantes d'un magique coup de soleil.

Mais combien d'autres ont cru qu'ils pouvaient, eux aussi, user de la surprenante magie de ce rayon de soleil, et ont échoué dans leur intention de pastiche ! Combien ont réussi à le copier ?— Pas un. Remarquez, en outre, que cette unité apparente de procédé est empreinte elle-même d'une variété inouïe ; car il ne viendrait à personne l'idée de trouver l'œuvre de Pieter de Hooch monotone.

Et, du reste, si son procédé se répète, ses motifs, eux, ne se répètent pas, et quoique tournant dans un cercle étroit, demeurent toujours attachants et sympathiques. En outre, il est si vrai, si sincère, et en même temps si recueilli, le charme qu'il répand sur son œuvre a un tel caractère d'exquise intimité, d'austère tranquillité, de calme honnête, qu'en contemplant ses tableaux, il semble qu'on

participe aux douces joies de ce *home* hollandais, dont il nous dévoile les aimables mystères.

Je ne dis rien de sa technique qui est admirable. Je me borne à signaler ses qualités morales, parce qu'elles sont l'expression exacte du caractère de son pays, et que dès lors il est curieux que la Hollande du XVIIe siècle se soit si peu préoccupée d'un artiste qui savait si bien la comprendre, si bien la traduire, et la peindre avec tant de vérité.

Aucun document cependant, aucune date, n'avaient été consignés par ses contemporains. Dès le siècle dernier, on en était réduit à des conjectures sur son lieu de naissance. « Le mérite de Pieter de Hooghe dans son art, écrivait le critique Descamps[1] à son retour des Pays-Bas, nous fait regretter de n'avoir pu découvrir aucune particularité de sa vie. De ce qu'il l'a passée en Hollande, on conjecture avec assez de probabilité qu'il y a pris naissance[2]. » Pilkington, qui s'était trouvé dans le même embarras, n'avait point osé, lui non plus, trancher la question d'origine; mais, moins scrupuleux pour l'âge, il avait bravement inventé une date de naissance, 1643,

1. *Vie des peintres flamands,* Paris, 1760, t. III, p. 162 *et suiv.*

2. Il semble que Descamps en cette circonstance ait péché un peu plus que d'habitude par ignorance ou par légèreté. Le nom de Pieter de Hooch est en effet un nom essentiellement hollandais, et qui aurait certainement suffi à un biographe moins superficiel pour déterminer la nationalité et le pays d'origine de notre artiste. D'autant mieux que ce nom de Hooch ou de Hoog comme Descamps l'écrit lui-même n'est pas pas, en dehors de notre peintre, ignoré dans les arts. On connaît en effet un très habile graveur en lettres *sculptor litterarum,* comme on disait à cette époque, qui portait le nom de Cornelius de Hooghe et qui, en 1569, grava pour Plantin une *Exercitatio alphabetica nova et utilissima,* renfermant toute une série d'encadrements de pages d'une étonnante variété, et d'une richesse incomparable. Il y a ensuite Romeyn de Hooghe dont les ouvrages sont trop connus pour qu'il soit besoin de les rappeler ici.

qui, faute de mieux, fut longtemps acceptée comme article de foi. Il fallut qu'Immerzeel, dans ses *Levens en Werken der Hollandsche Kunstschilders* et M. Villot dans sa *Notice des tableaux du musée du Louvre,* fissent remarquer qu'il existait des œuvres fort belles du maître, datées de 1658 et annonçant un talent en pleine maturité, pour qu'on renonçât à cette date de fantaisie[1]. Vers le même temps, une note publiée par un journal artistique hollandais, le *Nederlandsche Kunstspiegel* et recueillie par M. C. Kramm, le continuateur d'Immerzeel vint annoncer au monde savant que « Pieter de Hooghe était vraisemblablement né en 1628[2]. » Sur quel témoignage, sur quel document s'appuyait cette présomption ? Personne ne le sut alors et je n'ai pu le découvrir depuis. C'étaient, sans doute, pour parler comme Mme de Staël « des commérages de docte compagnie. » Néanmoins cette date fut acceptée avec enthousiasme par M. Waagen et par notre compatriote Burger.

M. Waagen, critique très ingénieux, mais peut-être un peu surfait, était possédé de la furie des systèmes. Pour lui, toute peinture hollandaise, du moment où elle était ensoleillée et empâtée, avait été inspirée par Rembrandt, et celui pour qui on la revendiquait devait avoir fréquenté l'atelier du maître.

Or, pour Pieter de Hooch, sa naissance en 1643 ne permettait pas cette hypothèse ; c'est pourquoi 1628 fut salué avec respect par l'écrivain allemand, qui, dès lors,

1. Avant eux, Gault de Saint-Germain (dans son *Guide des amateurs de tableaux,* Paris, 1818, t. I, p. 74), frappé sans doute de la contradiction qui régnait entre ces deux dates trop rapprochées, s'en était tiré par un ingénieux sous-entendu. « Pierre de Hooghe, nous dit-il, *vivoit* en 1648 et florissoit en 1660. »

2. Voir Kramm, *Levens en Werken der Konstschilders en schilderessen.*

put comprendre la biographie de notre peintre parmi celles des élèves du maître, et déclara hautement que Pieter de Hooch appartenait à la « postérité artistique de Rembrandt[1] ».

Quant à notre ami Burger, qui, dans sa fréquentation de M. Waagen, avait contracté les mêmes préoccupations, il allait encore plus loin et s'écriait avec une naïve conviction, dont il lui faut tenir compte : « Si, en effet, Pieter est né vers 1628, *rien ne s'oppose plus*[2] à ce qu'il ait travaillé chez Rembrandt, et ce dut être à peu près en même temps que Nicolas Maas, autour de 1650. »

C'était, on le voit, aller un peu vite en besogne. J'admets volontiers que les tableaux de Pieter de Hooch sentent bien plus les inspirations, les conseils, les enseignements, ou tout au moins les influences de Rembrandt, que ceux de Berghem, qu'Houbraken[3], Descamps et beaucoup d'autres à la suite lui ont sottement donné pour maître. Mais il pouvait se faire qu'il ne fût disciple ni de l'un ni de l'autre. Smith[4] l'avait bien pressenti quand il révéla les affinités qui le rapprochent de Van der Meer de Delft et de Carel Fabritius. C'est, en effet, entre ces deux maîtres qu'il gravita, pendant cette période de l'existence où le talent se forme ; et si Pieter de Hooch ne fut point, comme Smith l'a cru, l'élève de Van der Meer, il fut du moins son camarade d'école, et il est fort croyable qu'il reçut ses conseils aussi bien que ceux de Fabritius.

1. *Manuel de l'histoire de la peinture en Allemagne*, Bruxelles, 1863, t. III, p. 31.

2. *Les Musées de Hollande* (musée Van der Hoop). Bruxelles, 1860, t. II, p. 57.

3. Voir *de Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders*. Amsterdam, 1719, t. II, p. 35.

4. Voir le *Catalogue raisonné of the works of the most eminent dutch and flemish painters*. Londres, 1833, t. IV, p. 218 et le supplément, page 573.

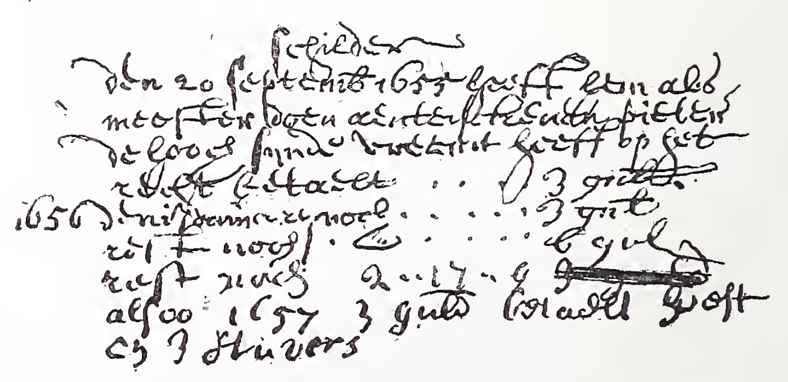
Ajoutons que Smith ne fut point le seul à chercher, en dehors de Rembrandt, le secret de la peinture lumineuse, de la pâte onctueuse et solide de Pieter de Hooch. M. Charles Blanc, lui aussi, demeura sur une prudente réserve. L'auteur de l'*Histoire des peintres* se garda bien de trancher un problème dont les termes étaient encore enveloppés d'une obscurité profonde.

Quant à M. Dubourcq, l'auteur du catalogue du *Trippenhuis,* il ne montra pas moins de circonspection et se déchargea sur Burger de toute responsabilité.

Nous allons voir combien tous trois avaient raison.

II

Pour avoir été le disciple de Rembrandt, il aurait fallu que Pieter de Hooch étudiât à Amsterdam. Or il y a six ans de cela, en déchiffrant un manuscrit de la Bibliothèque royale de la Haye, le *Meestersboek,* ou livre de maîtrise de la gilde de Saint-Luc de Delft, j'avais découvert la mention suivante :



Schilder
den 20 September 1655 heeft hem als
meester doen aenteekenen Pieter
de Hooch synde vreemt heeft op het
regt betaelt . . . 3 guld.
1656 den nieuwejaer . . . . . 3 gul.
tot noch . . . . . . 6 gul.
rest noch 2 .. 17 .. 8
alsoo 1657 3 guld betaelt heeft
en 3 stuivers

mention qui ne laissait aucun doute sur le lieu où Pieter de Hooch fit son apprentissage.

Pour plus de commodité je transcris :

Schilder den 20 septemb. 1655 heeft hem als meester dœn aenteyckenen Pieter de Hooch, synde vreemt heeft op het recht betaelt. . . . . 3 gul.

1656 Den 1 january noch. . . . . . . 3 gul.
Rest noch. . . . . 6 gul.
Rest noch. 2.17.0
Alsoo 1657 3 gul. betaelt heeft en 3 stuvers.

Et je traduis :

« Peintre, le 20 septembre 1655, est inscrit comme maître, Pieter de Hooch, étant étranger, sur le droit il a payé 3 florins, le 1er janvier 1656 encore 3 florins. Reste encore 6 florins, — reste encore 2 florins, 17 sols, 0 deniers. Enfin, en 1657, il a payé 3 florins et 3 sols. »

Ainsi donc, comme cette réception dans la gilde de Saint-Luc avait dû être précédée d'un apprentissage légal de six années, le lieu d'enseignement se trouvait déterminé d'une façon certaine, et on devait définitivement renoncer à la filiation rembranesque qu'on avait cherché à établir.

Ce premier point acquis, il nous fallait retrouver quelques autres dates, pouvant servir de jalons à une restitution biographique. La date de sa naissance était, par ordre chronologique, celle qui s'offrait la première à notre esprit; mais la chercher sur les registres de Delft était inutile, puisque nous savions, par la mention du *Meestersboeck,* que Pieter de Hooch était étranger à la ville. Nous en étions donc réduits à attendre qu'un hasard heureux nous mît sous les yeux quelque nouvel indice capable de nous faire ressaisir sa trace. Le hasard se fit attendre quatre ans. Et ce n'est que lorsque nous

nous décidâmes à dépouiller méthodiquement les registres de l'état civil, pour écrire notre *Histoire de la faïence de Delft,* que nous découvrîmes dans celui des *registres des mariages de l'Église réformée*[1] qui porte le n° 45, la déclaration suivante, dont voici le calque et qui devait nous fournir de nouveaux indices pour continuer notre travail de restitution :

Den xviii April 1654

getrouwt den 3 mey 1654 — Pieter de Hoogh, J. M. Rotterdam

Jannitge van der Burch, J. d. opte binnenwatersloot

Je traduis de suite :

« Du 18 avril 1654 — Pieter de Hoogh, jeune homme, Rotterdam, et Jeannette Van den Burch, jeune fille sur le *Binnenwatersloot.* » La note marginale nous apprend en outre que le mariage fut célébré le 3 mai de la même année.

Ainsi donc Pieter de Hooch appartenait à l'Église réformée ; le 18 avril 1654, il fit publier les bans de son mariage avec une jeune fille nommée Jeannette Van der Burch ; celle-ci demeurait alors sur le *Binnenwatersloot,* canal qui existe encore à Delft, et de nos jours aboutit près de la station du chemin de fer ; enfin Pieter de Hooch à cette époque était « jeune homme », c'est-à-dire qu'il n'avait point encore été marié ; de plus il était originaire de Rotterdam.

Ce dernier point, toutefois, ne laissait pas que de présenter une certaine obscurité, obscurité résultant de la double rature qu'on peut voir avant le mot Rotterdam. La

1. *Huwelykslegger van de gereformeerde Kerken, n° 45,* aux archives de Delft.

première indication tracée avait été *tot,* c'est-à-dire *à,* voulant dire « habitant à » ; Pieter n'habitait pas Rotterdam, nous le savons. Donc rien d'étonnant qu'on ait rayé cette première préposition. Au-dessus on avait écrit *van,* c'est-à-dire *de,* ou originaire de, et cette mention avait été également rayée. Cette double rature cachait assurément un mystère qu'il nous était impossible d'éclaircir pour le moment.

Avant de courir à Rotterdam fouiller les archives de l'état civil pour faire le jour sur ce point nébuleux, je crus de mon devoir de chercher si ce mariage n'avait point laissé de traces palpables. Le domicile de la famille Van der Burch se trouvant sur la paroisse de l'*Oudekerk,* c'est-à-dire de la vieille église, je fouillai les livres de baptême de cette église et dans le *Doopboek* n° 3, à la date du 2 février 1655, je trouvai la déclaration que voici :

— « *Een Kint genaemt Pieter, vader Pieter de Hoogh, moeder Jannettje van der Burch, get : Heyndrick van Burch Jaquemyntyen van der Burch.* »

C'est-à-dire :

« Un enfant nommé Pieter, père Pieter de Hoogh, mère Jeannette Van der Burch, témoins Heyndrick Van der Burch, Jacquemine Van der Burch. »

J'avoue à ma honte, qu'en voyant cette date si rapprochée du mariage, j'eus la curiosité de calculer sur mes doigts si notre peintre n'avait pas anticipé sur les droits du mariage, ou si sa femme ne s'était point trop hâtée de mettre au monde un petit Pieter. Mais, si l'on réfléchit

que de mai à février, il y a deux mois de 31 jours qui se suivent, on reconnaîtra bien vite que tout se trouvait en règle, et que les 270 jours moralement exigibles, étaient exactement révolus. Cette assurance acquise, je remarquai en outre que la mention ci-dessus renferme quelques précieux renseignements; car elle contient certains détails sur la famille de la jeune Mme de Hooch.

Cet Henderick Van der Burch, le beau-père de Pieter, que nous voyons, selon l'usage traditionnel, assister au baptême de son petit-fils, n'est pas un inconnu pour nous. On peut retrouver son nom dans l'*Histoire de la faïence de Delft*[1]. C'était en effet un faïencier. Jadis, en 1616, le 11 janvier, il s'était fait admettre dans la gilde de Saint-Luc et avait obtenu son brevet de maîtrise, sous le nom de Henderick Bockelsoon, c'est-à-dire Henderick, fils de Beuckel, car à cette époque (ainsi que je l'ai déjà expliqué à propos de Mierevelt), la petite bourgeoisie hollandaise se contentait encore, suivant la vieille coutume, de faire suivre le nom de baptême du prénom paternel mis au génitif et accompagné du mot *zoon* (fils), le υἱός des Grecs. Henderick Boeckelsoon avait droit cependant à ce nom de Van der Burch, car il était fils de Beuckel Van der Burch et de Catharina Pieters. Peut-être abdiqua-t-il son nom aristocratique à cause de sa pauvreté, qui l'obligeait à chercher fortune dans l'industrie; peut-être aussi à cause de sa religion, car il était un anabaptiste forcené et fut même, dans la suite, l'un des membres les plus influents de la secte des

1. *Histoire de la faïence de Delft,* Paris, 1878, p. 209. Depuis la publication de cet ouvrage, j'ai découvert aux archives royales de la Haye, dans le département des « chambres des orphelins » (*Monboir en Weeskamers*) de nombreux documents relatifs à cet Henderick Boeckelsson Van der Burch. Tous le montrent comme un personnage riche, important, et qui joua un certain rôle dans sa ville.

Mennonites ou *Waterlaenders*[1] établis à Delft. Toujours est-il que, devenu riche, Henderick reprit le nom paternel et que son fils, auquel l'année même du mariage de Jeannette avec Pieter de Hooch, il avait cédé son établissement de faïencerie, situé sur le canal appelé l'*Oosteinde*, se fit inscrire dans la gilde de Saint-Luc, sous le nom de Beuckel-Heyndrikse Van der Burch.

Ainsi donc, Pieter de Hooch avait fait un mariage honorable à tous égards. Édifié sur ce point, je continuai mes recherches, et je découvris que l'année suivante le jeune ménage avait encore eu un enfant. Cette fois c'était une fille. Le garçon avait reçu le prénom paternel, il était naturel que la fille portât celui de sa mère ; on la nomma donc Anna. Voici, du reste, l'inscription telle que je l'ai relevée sur le *Doopboek*, à la date du 14 novembre 1656 :

« *Een Kint genaemt Anna, Vader Pieter de Hooch, moeder Anna van der Burch : get. Heyndrik de Hooch, Divertgen Jochems, Suzanna Borgers.* »

Je traduis :

« Une enfant nommée Anna, père Pieter de Hooch, mère Anna Van der Burch, témoins : Heyndrik de Hooch, Dievertgen Jochems, Suzanna Borgers. »

Puis, après cette mention, plus rien. Plus trace de notre artiste sur les registres de l'état civil. Que devint-il ? Il quitta Delft, car le mot *vertroken* (parti) tracé sur le

1. Les anabaptistes de Delft étaient divisés en deux églises : Les anabaptistes flamands et les anabaptistes frisons ou *waterlaenders*, appelés encore Mennonites. Henderich Van der Burch appartenait à cette seconde église, et il était directeur de la chambre des pauvres de sa secte. A ce titre, il signa, au profit des exécuteurs testamentaires de Mierevelt, un reçu de 600 florins, que j'ai retrouvé parmi les papiers successoraux de celui-ci.

tableau de la corporation à côté de son nom nous apprend qu'il s'en est allé sans intention de retour. A quelle date faut-il fixer ce départ? Sans doute vers la fin de 1657. C'est cette année-là qu'il acheva d'acquitter son droit d'entrée dans la gilde, il ne s'était donc point éloigné auparavant. D'un autre côté, ses premières œuvres, régulièrement signées et datées, sont de l'année 1658; il paraît assez probable que c'est en arrivant dans sa nouvelle résidence, où il était moins connu, qu'il prit l'habitude de signer ses tableaux.

Remarquez, en passant, que son mariage ne l'avait point enrichi. La difficulté qu'il eut à se libérer avec la gilde l'atteste assez. Peut-être même est-ce la gêne qui le chassa de Delft.

Un indice qui nous prouve, du reste, le peu de durée de son séjour dans cette ville et combien il y passa inaperçu, c'est le silence absolu que Bleyswijck garde à son endroit. Ce secrétaire de Delft, si amoureux de ses gloires de clocher, si bien renseigné sur toutes choses, qui énumère avec une complaisance spéciale tous les artistes qui sont nés ou qui ont séjourné dans sa chère cité, paraît avoir ignoré la présence de Pieter de Hooch dans sa ville. Pas une ligne, pas un mot, dans ce volume de 900 pages qui ait trait à notre artiste. Or la *Beschryvinge*[1] parut en 1667. Bleyswijck dut commencer à rassembler ses matériaux vers 1660. De Hooch, à cette époque, devait donc avoir quitté la ville déjà depuis quelque temps pour que l'historiographe de Delft ait oublié de mentionner sa présence.

1. Renier Boitet qui, en 1729, donna une nouvelle édition très amplifiée de la description de Bleyswijck (*Voir Beschryving der Stad Delft behelzende een zeer naukeurige en uitvoerige verhandeling*, etc., garde le même silence et ne dit pas un mot de notre peintre.

III

Il resterait à savoir où il alla se fixer. Ici la nuit recommence, ses traces se perdent et il nous faut encore compter sur un hasard heureux pour ressaisir l'écheveau de cette existence ténébreuse. M. A. Van der Willigen, dans son excellent livre sur les artistes de Haarlem[1], mentionne un Pieter de Hooge qui, de 1669 à 1670, habita Haarlem à la *Groote houtpoort*, où il mourut le 28 février 1681, et il s'écrie : « S'agit-il ici de notre célèbre peintre ? »

Il est assez malaisé, on le comprendra, de répondre à un pareil point d'interrogation. Toutefois, depuis le jour où M. Van der Willigen l'a posée, la question a fait un grand pas. Nous savons aujourd'hui le nom de la femme de Pieter de Hooch. Si donc sur les registres mortuaires de Haarlem, nous trouvions le nom d'Annette Van der Burch en face de cette date du 11 septembre 1680, donnée par M. Van der Willigen comme date de la mort de la femme de Peter de Hooch, il semble que le problème approcherait singulièrement de sa solution.

Étant à Haarlem, je soumis cette observation à l'ai-

1. Les *Artistes de Haarlem, notices*, etc., la Haye, Martinus Nijhoff, 1870, p. 180. — Voici la note que M. Van der Willigen consacre à Pieter de Hooch. « Le célèbre peintre signait P. de Hooch, mais comme on apportait autrefois fort peu d'importance à une orthographe exacte, on trouve son nom écrit aussi de Hooge. — Il demeurait hors de la porte, dite *groote houtpoort*, et paya pour l'année 1669-1670 la somme de 45 florins en contributions personnelles. — Il est décédé à Haarlem en 1681. On trouve sur le registre des décès : 28 février 1681, demandé une ouverture de tombeau dans l'église de Saint-Bavon pour Pieter de Hooge, au côté bas du chœur n° 4 : 4 fl. — Son épouse fut enterrée dans le même sépulcre, le 11 septembre 1680. — S'agit-il ici de notre célèbre peintre ? »

mable archiviste de la ville. M. Enschedé voulut bien alors ordonner des recherches, mais elles n'aboutirent qu'à constater l'insuffisance de la mention mortuaire, laquelle porte seulement, à la date fatale, l'inscription de « la femme de Pieter de Hooge ».

Nous voilà donc tenus à la même prudence qu'auparavant, et cette prudence est d'autant plus indispensable, qu'on ne peut s'empêcher d'objecter, que si notre Pieter de Hooch avait habité Haarlem à l'époque qu'indique M. Van der Willigen, il y aurait certainement fait de la peinture, puisque c'est le moment où il commença à signer et à dater ses tableaux. Dès lors, nous retrouverions son nom mentionné sur les registres de la gilde de Saint-Luc. Or non seulement ces registres sont muets, mais encore les notes précieuses laissées par V. L. Van de Vinne, et qui fournissent sur les artistes de Haarlem tant de détails intéressants, ne parlent pas de lui.

Remarquez aussi l'orthographe particulière de cette mention, presque tous les documents authentiques relatifs à notre peintre écrivent son nom Pieter de Hooch et non de Hooghe. Lui-même, quand il signe ses tableaux, emploie cette même orthographe. Ainsi son *Intérieur* du Musée Van der Hoop est signé :

P D HOOCH

Le joli tableau que nous intitulerons, si vous le voulez bien, *Soins maternels* et qui appartient à la même galerie porte la signature

P. d. hooch.

Toujours dans la même galerie, je relève encore au

bas d'une gracieuse scène qu'on pourrait appeler *le Courrier*, la signature suivante :

P. d'hooch f. 1670

et si accidentellement au bas d'un tableau, nous trouvons un

P. D Hoogh

nous ne pouvons nous défendre d'un certain doute, ou tout au moins d'une forte hésitation.

En outre, si l'on croit, avec Burger[1] et quelques autres auteurs, que Nicolaas Koedijck fut l'élève de Pieter de Hooch ; comme cet artiste paraît être né à Zaandam en 1681[2], il semble assez difficile qu'il ait étudié chez un maître mort précisément l'année de sa naissance. Ajoutez à cela qu'on connaît divers tableaux de P. de Hooch qui portent des millésimes postérieurs à cette date. Le fameux *Intérieur hollandais* de la vente Paturle, qui fut adjugé en 1872 pour 20,200 francs, était (pour ne parler que de celui-là) daté de 1698. Je sais bien que les dates et les signatures qu'on relève au bas de certaines peintures ne valent pas un bon document d'état civil ; mais peut-être trouvera-t-on qu'en présence de suppositions aussi vagues et de doutes aussi grands, c'est beaucoup se hâter que de remplacer, dès à présent, sur certains catalogues, le point d'interrogation traditionnel par cette date légèrement

1. *Musées de Hollande*, t. Ier, p. 101, t. II, p. 63.
2. Voir Basan *le peintre graveur* et la *Geschiedenis der Vaderlandsche Schilderkunst*, Haarlem, 1816, t. Ier, p. 324.

suspecte. Enfin, dernier argument, il semble que les biographes aient de parti pris négligé les diverses toiles qui, dans l'œuvre de notre artiste, représentent des vues d'Utrecht. Smith en signale trois, M. Waagen en mentionne une[1]. Or on ne rencontre point dans tous ses tableaux une seule peinture qui soit relative à Haarlem. Ne fait-on point fausse route en cherchant notre peintre dans cette dernière ville, alors que c'est plutôt du côté de la cité archiépiscopale qu'il faudrait épier sa trace? Quoi qu'il en soit, puisque de ces deux côtés la certitude nous fait défaut, réservons donc la question pour l'avenir, et puisque la date du décès nous échappe, tâchons de retrouver au moins celle de la naissance.

C'est à Rotterdam qu'il nous faut aller poursuivre ce nouveau but. Le mariage de Pieter de Hooch en 1654, sa réception dans la gilde de Saint-Luc en 1655 nous indiquaient à peu près son âge. Il est clair qu'à cette époque il devait avoir entre vingt et vingt-cinq ans. En tout cas il ne s'était pas marié avant vingt ans et n'avait pas été reçu maître passé sa vingt-neuvième année. En conséquence, il était possible de borner les recherches dans l'état civil de Rotterdam aux *Doopboeken*, ou livres de baptême, allant du 6 mars 1626 au 12 février 1634. Ce sont ces livres que j'inspectai mention par mention. Comme je n'avais aucune certitude (pour les raisons que j'ai déduites plus haut à propos d'Henderick Boekelsoon) de trouver le nom de de Hooch sur les registres, je pris soin de relever tous les Pieter qui reçurent le jour et furent baptisés aux églises réformées pendant cette longue période. Ce travail achevé, un seul me parut mériter quelque attention; c'est celui dont la

1. Voir *Manuel de l'histoire de la peinture*, t. III, p. 31.

mention baptismale, à la date du 12 décembre 1632, était conçue de la façon suivante :

Tomas de schilder
Jannetje claes
pieter
Reijntge Adriaens

Le lecteur curieux se demandera sans doute, pourquoi cette préférence exclusive ?

« Thomas le peintre, Jeannette Claes — nom des parents, — Pieter nom de l'enfant, — Reyntge Adriaens comme témoin. » Il n'y avait, en effet, rien là qui fût bien décisif. Cependant une sorte d'instinct me désignait cette inscription comme étant la bonne. Ce flair particulier, cette intuition spéciale qui guident l'archéologue me faisaient croire que j'avais bien trouvé.

En possession de mon calque, je fus voir M. J.-H. Scheffer, l'habile directeur des archives de Rotterdam. M. Scheffer m'accueillit avec sa bonne humeur et sa courtoisie habituelles, m'ouvrit ses trésors et nous nous mîmes à fouiller ensemble. Sur Pieter de Hooch nous ne trouvâmes rien, pas même son nom ; il avait donc quitté la ville bien jeune. Mais, pour « Thomas le peintre », ce fut autre chose. Celui-là avait son dossier, lequel renfermait une mention, une seule, celle d'un acte de cession inscrit sur les *Gifteboeken* des échevins de Rotterdam. Nous courûmes au document original, il portait la date du 14 février 1636 et expliquait que « Thomas Pietersz, peintre, cédait à Jan Pauwels, meunier, son beau-frère, une portion de maison et propriété, qu'ils possédaient en commun, laquelle maison était sise sur le *Sestienhovensche cade* à Ouderschie, sous la juridiction de Rotterdam. »

Cette dernière indication fut pour M. Scheffer un véritable trait de lumière. Il m'expliqua que, pendant plus d'un siècle, Delft et Rotterdam avaient été en querelle à propos d'un territoire sur lequel se trouvait le *Sestienhovensche cade.* Aussi voyez la scène que cette contestation dut amener. Forcé pour se marier de décliner sa paroisse d'origine, Pieter de Hooch déclara Rotterdam. « Alors, lui demanda le pasteur, vous habitez à Rotterdam ? » — Et il écrivit *tot.* « Non, répondit Pieter, qui logeait à Delft. » — Le pasteur biffa *tot.* — « Alors, vous êtes de Rotterdam ? » continua-t-il, et il écrivit *van.* — « Non », répondit encore Pieter, car mentir dans un moment aussi solennel et devant un ministre de Dieu, il n'y fallait pas songer. — Le pasteur biffa *van.* — « Mais, d'où êtes-vous ? — Des environs de Rotterdam, » balbutia le peintre ; n'osant dire son lieu exact de naissance, de peur de s'attirer quelque réclamation, ou quelque désagrément, et je dépends de la paroisse de Rotterdam. Voilà comment M. Scheffer m'expliqua la double mention biffée, en me reconstituant la scène qui avait dû provoquer le double trait de plume.

Joignez à cela que notre homme d'Ouderschie était peintre. Rien d'extraordinaire, dès lors, à ce qu'il ait poussé son fils dans une carrière qu'il avait exercée lui-même. Le jeune Pieter, en jouant avec les brosses et les couleurs paternelles, aura pris goût au métier. N'est-ce point ainsi que se forment les vocations ? Quant à sa présence à Delft, elle s'explique par la renommée qu'avait à cette époque l'école illustrée par Mierevelt. On peut même imaginer que lorsque le peintre Thomas quitta le *Sestienhovensche cade* ce fut pour aller à Delft. J'ai fait de minutieuses recherches dans les registres mortuaires de cette ville pour voir si je n'y trouverais pas son acte

de décès. Je ne l'y ai point rencontré. Mais j'ai acquis la preuve que la famille de Hooch s'était fixée de ce côté. J'ai découvert, en effet, aux portes mêmes de Delft, à Delgaeuw, une branche de cette famille. Une autre branche habitait Pynacker, c'est-à-dire tout auprès. A Delft même j'ai rencontré un négociant de ce nom, Willem Jansz de Hooch, qui était marchand de vins et demeurait en 1645 sur le côté de la vieille église « *ter syden van oude kerk* », comme dit son acte mortuaire.

Il y aurait de curieuses recherches à faire dans les paroisses qui avoisinent Delft et Rotterdam. On y trouverait probablement de précieuses révélations. Mais c'est un soin qu'il faut laisser aux archéologues du pays, et l'on ne peut espérer d'éclaircir en une fois tous ces recoins obscurs de l'art hollandais.

Nous voici, du reste, presque en règle avec Pieter de Hooch. On ne savait rien de lui, et nous connaissons maintenant son lieu de naissance, le nom de sa femme, celui de ses enfants, c'est-à-dire que nous possédons en toute certitude quatre dates importantes de sa vie et une date probable, celle de sa naissance. Certes, le résultat acquis est hautement satisfaisant. Il nous permet de doter un grand peintre d'une biographie plausible, et de restituer à une belle, ancienne et noble ville, une de ses gloires qu'elle ignorait. Rotterdam peut dès aujourd'hui revendiquer Pieter de Hooch comme son enfant. Personne désormais ne saurait lui disputer cette grande figure, dont l'art hollandais s'honore à juste titre.

IV

Si la nuit la plus complète a régné jusque dans ces derniers temps sur la personne et la vie de Pieter de Hooch, plus heureuses, ses œuvres avaient eu, je l'ai dit en commençant, la bonne fortune de fixer depuis longtemps l'attention des amateurs et de provoquer l'admiration des artistes. On ignorait non seulement la date et le lieu de sa naissance, mais encore, comme dit Descamps, si Pieter de Hooch était Hollandais, que ses tableaux obtenaient dans les ventes publiques ces prix exceptionnels auxquels se cotent seulement les plus grands maîtres. Bien mieux, Smith avait pris soin de dresser le catalogue de ses œuvres, connues. Certes, c'était de la gloire, et j'ajouterai de la meilleure; car, à l'époque où les Mieris étaient à la mode et où le chevalier Van der Werff faisait la loi, Pieter de Hooch avait, lui aussi, subi sa part du délaissement dans lequel étaient tombés les grands maîtres de son pays, au faire large et énergique, depuis Frans Hals et Rembrandt. jusqu'à Van der Meer de Delft et Aalbert Cuyp.

Ce fut la même réaction, le même retour vers la peinture saine et forte, qui leur rendirent à tous la faveur à laquelle ils avaient droit. Pour Pieter de Hooch, ce mouvement de justice tardive partit de l'Angleterre. C'est là que notre peintre fut tout d'abord apprécié. C'est là que se trouvent encore aujourd'hui le plus grand nombre de ses œuvres et les échantillons les plus variés de son talent. Mais, en dehors de cette célébrité, de cette faveur qu'il doit tout entière à ses œuvres, à ses hautes qualités,

à sa prestigieuse habileté, combien l'intérêt qui s'attache à la personne de notre artiste n'eût-il pas été plus grand encore, si dès le principe on avait connu son lieu d'origine, si l'on eût su la ville où il fit son apprentissage et les conditions dans lesquelles se développa son talent! Ces détails ignorés alors, et que nous venons de révéler, le placent, en effet, au centre de ce petit groupe de novateurs qui, au XVII[e] siècle, révolutionnèrent l'école de Delft.

Et en effet, chez tous les peintres qui, dans cette vaillante et active école, ont précédé ce temps, on chercherait en vain quelque maître dont le style et le faire se rapprochent des siens. Jusqu'au milieu du XVII[e] siècle, nous voyons la pratique de l'école être toute différente. Depuis Michiel Van Mierevelt jusqu'à Léonard Bramer, depuis Martin Van Tol jusqu'à Van Aelst, depuis Egbert Van der Poel jusqu'à Simon de Vlieger, pour ne parler que de ceux dont les ouvrages nous sont particulièrement connus, on trouve une manière égale et des procédés identiques. Tous ont une facture lisse, légère, transparente, où les frottis jouent un très grand rôle. Les personnages se détachent en très mince saillie sur un fond à peine couvert, et qui laisse par place apparaître le panneau. Chez les protagonistes du petit genre, des tableaux de chevalet, des scènes d'intérieur, des conversations, des fêtes galantes, cette minceur de peinture est même typique. Depuis Adriaen Van der Venne qui ouvre la marche, jusqu'aux deux Palamedes qui la ferment, on chercherait vainement un ouvrage brossé en pleine pâte, avec ces belles coulées onctueuses, ces puissants reliefs, ces énergiques empâtements qui font un si bel effet dans les tableaux de notre peintre.

Chez ces petits maîtres, en outre, les harmonies sont

obtenues dans des gammes très sobres, peu variées, irisées, allant du rose au violet, ou du bleu céleste au vert d'eau. Il faut arriver à Pieter de Hooch et à ses deux contemporains, Carel Fabritius et Johannes Vermeer, pour trouver ces oppositions franches et solides, ces harmonies robustes, ces tons puissants, vibrants, qui font que leurs tableaux, après deux siècles d'existence, semblent encore des pages fraîchement arrachées au grand livre de la nature.

Ce n'est pas, je m'empresse de le dire, au seul Pieter de Hooch qu'il convient de faire tout l'honneur de cette révolution. Presque en même temps que lui deux artistes, ceux-là mêmes dont je viens de retracer les noms, se faisaient recevoir à Delft dans la gilde de Saint-Luc, qui peuvent en réclamer leur part, et comme ils ont précédé de quelques années notre peintre dans la voie nouvelle, c'est à eux que revient la meilleure partie de cette transformation.

Le 29 octobre 1652, en effet, Carel Fabritius, dont je vais avoir à m'occuper spécialement dans une notice prochaine, se fit inscrire dans la corporation des peintres de Delft. Le 29 décembre 1653, Johannes Vermeer se faisait admettre lui aussi; et enfin, le 20 septembre 1655, c'était le tour de Pieter de Hooch. Pieter ne vient donc par ordre de date que le troisième, mais le court espace de temps qui sépare son admission de celle de ses deux aînés, interdit de voir en lui un élève. Il fut un sectateur peut-être, un imitateur sans doute, mais il concourut à la tentative révolutionnaire faite par Fabritius, poursuivie par Van der Meer, et s'il ne fut pas le promoteur de cette révolution, du moins peut-on le considérer comme le plus complet, le mieux connu, le plus célèbre de ses adeptes.

Carel Fabritius, élevé à Amsterdam, marié à Delft, où

il vint tardivement, reçu en 1652 comme maître, mourut en 1654, sans avoir pu beaucoup produire; Johannes Vermeer, reçu en 1653, vécut au moins jusqu'en 1673, mais il y a quelques années il était à peine connu du public, et, malgré toutes les recherches de Burger, ses tableaux sont demeurés d'une extrême rareté. Pieter de Hooch est le seul qui se présente avec un bagage complet et avec un ensemble d'œuvres assez considérable pour affronter, dans presque tous nos musées, le jugement de la postérité.

En outre, s'il paraît, grâce à la chronologie, avoir emprunté soit à Fabritius, soit à Johannes Vermeer, cette pâte abondante et onctueuse, cette couleur franche et robuste qui les caractérisent tous trois, il n'est certes point un plat copiste, ni un vulgaire plagiaire. Le choix de ses modèles, le genre de ses sujets l'éloignent, en effet, complètement de Carel Fabritius, qui, à l'école de Rembrandt, semble avoir puisé le goût du faire hardi et des grandes compositions; tandis que la façon à la fois souple et vigoureuse dont il promène sa touche sur la toile distingue absolument ses tableaux de la plupart des ouvrages de Johannes Vermeer, qui sont le plus souvent exécutés à petits coups, par petites plaques de tons non rompus, et dont la facture absolument originale produit, dès qu'on l'étudie, un effet vibrant, très caractéristique, en même temps qu'une impression très bizarre, typique, inoubliable.

Ajoutez à cela qu'il est certains tons d'une richesse extrême, des jaunes de Naples qu'il emploie dans ses intérieurs, dans ses « plein-air », des jaunes largement chromés, des rouges de brique presque orangés, et dans tous ses tableaux, des rouges francs dans le genre de ceux de Maas qui font de lui un coloriste exceptionnel. Enfin nul

mieux que lui n'a su manier le soleil, à ce point que ce rayon, qui crépite sur la muraille et baigne dans une lumière intense les seconds plans de ses compositions, lui est en quelque sorte demeuré personnel, et fait à dix pas reconnaître ses tableaux. Il ne faut pas croire, en effet, qu'on est là simplement en face d'un procédé adroit, mais facilement assimilable. Ce n'est point trop aller loin que de dire : Personne autant que Pieter de Hooch n'a eu le sens du soleil.

Ces coups de lumière qui sont une des notes caractéristiques et peut-être la note la plus caractéristique de son talent, ne se bornent point, en effet, à un simple artifice d'artiste, largement exploité et fréquemment répété ; c'est en eux que réside la poésie de toute l'œuvre.

Ses intérieurs de logis hollandais peints avec une franchise admirable, sans concessions banales, avec une précision d'observation inexorable, risqueraient, sous un autre pinceau, de n'être qu'un cadre pour l'action, un décor où se meuvent les personnages. De leur côté, les groupes de figures peu compliqués, toujours calmes, souvent relégués en un coin, offrent un médiocre intérêt. Mais voilà que ce coup de soleil resplendissant pénètre dans la chambre par une fenêtre à demi voilée d'un lourd rideau, ou par une porte entr'ouverte. Voilà qu'il inonde la muraille de subites clartés, se joue dans les miroirs, couvre le plancher de ses reflets, accroche des étincelles à tous les coins, et subitement, instantanément, le cadre change. Le décor prend un intérêt qu'il n'avait pas. Ces meubles, ces tentures, ce lit, ces fruits déposés sur une table, ces cruches de grès, ces *roemers* à moitié vides, ces seaux de cuivre étincelants de propreté tiennent une sorte de langage discret qui nous va droit au cœur. Il semble qu'ils redisent les joies du *home* hollandais, son

confortable, sa propreté, ses mille douceurs. On se sent pénétré par je ne sais quelle intime poésie, par un calme bienfaisant, et la scène vulgaire, qui se déroule dans ce milieu si vivement transformé, est tout d'un coup devenue, par là même, intéressante, remplie d'attraits, exquise et charmante. Tout ce monde, tout à l'heure muet, exécute à présent une symphonie merveilleuse qui nous émeut et nous attache.

Amené à un tel point, un procédé, quel qu'il soit, tient de la magie et suffit à classer un artiste. Notez que, de cet accent lumineux, Pieter de Hooch tire les effets les plus variés et les plus surprenants. Par lui, il donne à ses tableaux une profondeur incroyable, qu'aucun autre peintre n'a jamais su donner au même degré. Dans certains de ses intérieurs, quand il fait venir sa lumière du fond du tableau, comme dans la *Maison hollandaise* que nous possédons au Louvre ou comme dans le *Cellier* d'Amsterdam, il creuse sa toile au point de produire une complète illusion. Dans ses « plein-air », il n'est pas moins surprenant, la distribution de ses divers plans tient du prodige. Mais ce qui imprime au talent de ce grand artiste un cachet absolument unique, c'est qu'il est avant tout et surtout par excellence le « peintre d'intérieur ».

C'est, en effet, un trait saillant de la plupart de ses tableaux qu'aucun de ses intérieurs n'est subordonné à ses personnages. Jamais de ce côté il ne fait de concessions. Alors que, chez les autres peintres coutumiers de ce genre, les personnages sont presque tout ; alors que, chez ses émules de l'école hollandaise, c'est le motif de la scène, le sujet résultant de l'agencement des figures qui donnent tout l'intérêt à la composition ; chez lui, au contraire, les figures n'ont guère plus d'importance que les objets ; on les voit, au milieu du cadre qu'il a choisi, occupées à

remplir leur rôle de chaque jour, celui que comportent leur âge, leur sexe, leur position; mais elles pourraient disparaître, que l'émotion ressentie n'en serait pas moins poignante. Enlevez-les, le charme ne sera pas détruit.

D'où vient cette particularité unique en son genre? De la merveilleuse vérité avec laquelle sont étudiés et représentés les moindres de ces mille riens qui composent un intérieur. Sous ce rapport, Pieter de Hooch est inimitable. Malgré le rôle considérable que joue dans la combinaison de ses effets l'emploi du clair-obscur, malgré l'importance qu'il lui assigne, jamais il ne subordonne une forme à un ensemble, ni un ton local à un besoin d'harmonie. Regardez de très près ce seau, cette table, cette cruche, ces briques du mur, ce pampre qui s'incruste entre les pierres, ce balai, tout cela est soi, existant de sa propre forme, vibrant de sa propre couleur. Le détail vu de près vous en paraîtra discordant et inutile, mais éloignez-vous de deux pas et le tableau se creuse, chaque objet se met à sa place, chaque détail ne prend juste que l'importance à laquelle il a droit. Ces mille riens si fermement écrits s'estompent et se perdent dans un ensemble chaud et puissant. Le tableau se divise en larges plans; et grâce à l'opposition des clartés resplendissantes de la rue venant souligner la pénombre discrète dans laquelle baigne le logis, il se dégage de tout cela un charme exquis, un sentiment de bien-être inexprimable.

Un autre mérite qu'il faut encore lui reconnaître, c'est l'honnêteté des sujets qu'il choisit et j'ajouterai leur modestie. A une époque où c'était la grande mode de peindre, sous prétexte de sujets galants, des scènes licencieuses, il s'enferma presque exclusivement dans des intérieurs honnêtes. C'est à peine, en effet, si l'on connaît

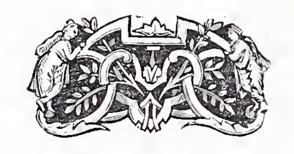
de lui quelques-unes de ces *conversations* intimes et solitaires, qui peuvent laisser prévoir à courte échéance un dénouement scabreux. Encore ces compositions exceptionnelles ne présentent-elles rien de lascif, de corrompu, de décolleté. Le plus souvent ce sont les modestes travaux du ménage qui l'occupent, la douce solitude de ce *home* hollandais dont il est le peintre attitré. C'est, comme dans son tableau de la galerie Six, une mère qui apprend à sa fille à ranger le linge, ou comme le petit tableau du Louvre une cuisine avec des enfants qui jouent. Voilà les sujets qu'il choisit et qu'il aime. Et, si pour obéir aux exigences d'une clientèle distinguée, il est obligé de s'élever davantage et de prendre pour modèles des seigneurs et de belles dames, encore les ramène-t-il à ces occupations qu'il préfère, et ses œuvres légères comme cette *Partie de cartes* de notre Louvre, ou encore cette conversation de la *National Gallery*, si heureusement reproduite en tête de ces pages, ne sont jamais chez lui qu'une rare exception.

Dans le catalogue raisonné de son œuvre[1], qui fait suite à cette étude, sur cent quatorze tableaux dont il nous

1. Le catalogue qu'on trouvera plus loin ne mentionne que des tableaux. Je ne connais pas de dessin bien authentique de Pieter de Hooch. Celui qui figure sous son nom au musée Teyler à Haarlem n'est pas tellement certain, qu'il puisse servir de base à une étude sérieuse, ni de point de départ à d'autres attributions. Un autre dessin avec une signature apocryphe, récemment exposé à Paris, à l'École des Beaux-Arts n'offre pas plus de caractère de certitude, et porte même des signes évidents de « postériorité ». Il faut donc se méfier beaucoup des dessins qui s'abritent couramment sous le nom de Pieter de Hooch; cela d'autant plus qu'au siècle dernier un artiste du nom de J.-H. Muntz avait déjà exécuté un certain nombre de dessins d'après Pieter de Hooch ou dans son goût (voir les catalogues de Ploos van Amstel) et qu'au commencement de ce siècle, un peintre à peine connu, D. Kerkhoff, a exécuté une quantité d'aquarelles et de dessins à l'encre de Chine dans la manière de notre artiste.

a été permis de recueillir la description, il en est plus de quatrevingt-dix qui sont consacrés à exprimer les doux soins des ménages, les réunions de la famille ou encore qui représentent des concerts. Dans le reste on boit un peu, on rit, on s'égaye. Mais vous chercherez en vain, dans ces vingt-quatre toiles restantes, un homme ivre, une femme inconvenante, un détail graveleux.

En tenant compte de tous ces titres, on peut donc affirmer, hautement et sans crainte d'être démenti, que Pieter de Hooch a droit à un rang d'honneur parmi les meilleurs maîtres de l'École hollandaise. On peut dire que la grande vogue dont il jouit repose sur un mérite réel et sur une juste renommée. J'ajouterai que ces mérites qui nous le rendent si précieux s'augmentent à mesure qu'on le connaît davantage et qu'on le pénètre plus à fond. C'est pourquoi, je l'espère, on ne me saura point mauvais gré d'avoir fait un peu de lumière sur son existence jusque-là si profondément ignorée.



ESSAI DE CATALOGUE

DES

ŒUVRES CONNUES DE PIETER DE HOOCH

INTÉRIEUR.

Une mère en jaquette bleue et jupon rouge, son enfant sur les genoux, est assise au milieu de la chambre, près du berceau. Plus loin une domestique balaie le parquet. Près d'une belle cheminée, le soleil éclaire un mur blanc et y dessine nettement deux fenêtres. Une porte ouverte donne sur la rue. Au pied d'une table couverte d'un tapis le monogramme :

Signé : P D HOOCH.

(Bois : haut., 0^{m},35; larg., 0^{m},41.)

MUSÉE VAN DER HOOP.

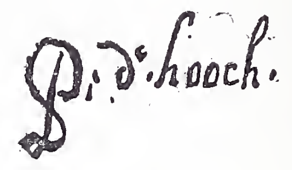
Collection SCHIMMELPENNINCK.

Catalogué et décrit par SMITH, vol. IV, n° 31, sous le titre *Interior of a Room* et dans son supplément, sous le n° 12.

SOINS MATERNELS.

Dans la chambre de ménage d'une maison bourgeoise, est assise une femme vêtue d'une jaquette bordée de fourrures ; elle est occupée à coiffer une petite fille debout devant elle ; on la voit en profil du côté droit. Plus loin un lit et à droite, sur l'avant-plan, une chaise d'enfant. Par la porte, devant laquelle se trouve un petit chien, on voit une seconde

chambre, et par la porte de la maison ouverte, on aperçoit un arbre. Sur la chaise le monogramme :



(Bois : haut., 0^{m},52 ; larg., 0^{m},59.)

Musée van der Hoop.

Rapprocher la description de ce tableau des deux sujets suivants.

Occupation domestique.

Une mère de famille assise dans une chambre peigne les cheveux de son enfant. Une fenêtre sur le côté laisse pénétrer une éclatante lumière.

(Toile, dimensions : 2 pieds, 2 pouces, sur 1 pied 8 p. environ.

Smith qui, dans son *Catalogue raisonné*, décrit ce tableau sous le nº 67 et le titre « *Domestic Occupation* », ne dit point entre quelles mains il se trouvait de son temps.

Jeune Mère peignant son enfant.

Intérieur d'une chambre, brillamment éclairée par une fenêtre, sur laquelle se détache une mère de famille, assise près d'un lit et peignant la chevelure d'un enfant. Une porte ouverte donne vue sur une pièce voisine.

(Toile, dimensions : 4 palmes 5 pouces, sur 3 palmes 6 pouces.

Collection Braamcamp, 1771.

(Actuellement à Amsterdam.)

Catalogué par Smith, nº 3 (supplément).

Le Berceau.

Le tableau représente une chambre se terminant sur la gauche par un vaste corridor, au bout duquel est une porte ouverte et sur le seuil de cette porte se tient une fille. Au

premier plan, est assise une femme avec un petit chien auprès d'elle. — Son attention est concentrée sur un berceau dont on ne voit que le dos.

(Toile, dimensions: 3 pieds sur 3 pieds 8 pouces.)

Collection Hoffmann (1837).

Catalogué par Smith sous le n° 52 et le titre *the Interior of a room....* et dans son supplément sous le n° 26 et le titre *A Mother watching her sleeping infant in a cradle.* Dans cette seconde description Smith donne des mesures nouvelles; le tableau, selon ce mesurage nouveau, n'aurait que :

3 p. 2 p. 1/2 sur 2 p. 1/2.

Cette toile a fait dans la suite partie de la Collection Schneider et a été vendue avec cette collection en 1876. La mesure donnée par le catalogue Schneider est 0^{m},94 sur 1^{m}.

En Famille.

Assise dans l'angle de la pièce une femme tient un enfant sur ses genoux, et lui montre une petite fille debout devant elle avec un chien dans ses bras. — L'intérieur est d'une grande simplicité et éclairé seulement par une fenêtre que l'on aperçoit dans une seconde pièce au fond ; l'air circule et une douce lumière enveloppe tout le tableau.

(Bois : haut., 60^{c}; larg., 47.)

Signé : P. D. H., 1698.

Collection Paturle.

Vendu le 28 février 1872. — Adjugé pour 20,200 francs.

Collection Cuyck, 1858.

Baron de Mecklembourg, 1854.

Gravé par Hedoin.

Premier Age.

Dans l'intérieur d'une chambre éclairée au fond par une fenêtre, une femme est assise au premier plan avec un enfant dans ses bras.

(Sur toile : environ 2 pieds 4 pouces sur 1 pied 10 pouces.)

Collection DE ROTHSCHILD.

Collection VAN LOON.

Catalogué par SMITH, sous le n° 43 et le titre « *the Companion.* »

EN FAMILLE.

Une dame, vêtue à l'ancienne mode, est assise tenant un petit enfant sur ses genoux et ayant un autre enfant auprès d'elle. Dans le coin de la chambre situé à main droite du spectateur, on aperçoit un cavalier tournant le dos et regardant dans un verre. Une jeune fille est assise à l'extrémité d'une table, et dans un salon voisin on aperçoit deux hommes en train de converser.

(Sur toile, dimensions : 2 p. 2 p. 1/2 sur 1 pied 11 pouces.)

Collection ABRAHAM ROBARTS.

Catalogué par SMITH, sous le n° 60 et le titre « *The Interior of a room*, etc. ».

HEUREUSE FAMILLE.

Une pièce meublée à l'antique, — à droite une ouverture donnant sur la rivière et de ce même côté une servante tenant à la main un panier de fruits. — Près de cette dernière sont assis un seigneur et une dame richement vêtus. La dame tient sur ses genoux un enfant, auquel le cavalier donne une grappe de raisin qu'il vient de prendre dans la corbeille.

(Panneau : haut., 6 palmes 5 pouces; larg., 5 palmes.)

Collection JACOB ANTHONY VAN DAM (1829).

Acquis par M. VAN EYCK pour 515 florins.

LA MÈRE ET L'ENFANT.

Une dame, richement vêtue, est assise près d'un berceau dans lequel se trouve un enfant. Une corbeille de linge est placée sur la table qui occupe la droite du tableau, et que

recouvre un tapis de Turquie. La porte est ouverte sur la rue et la vue s'étend sur des maisons sises de l'autre côté.

(Dimensions : 1 pied 2 pouces sur 1 pied 4 pouces.)

Collection VAN LEYDEN.

Vendu en 1804. — Adjugé pour 1,930 francs.

Catalogué par SMITH (n° 19).

LA JEUNE MÈRE.

Une jeune mère, donnant le sein à son enfant, est assise à la droite du tableau, pendant que sa servante est occupée devant la cheminée. Une porte ouverte du même côté donne vue sur une autre chambre éclairée d'un coup de soleil. Un berceau avec une couverture de laine, un chien et d'autres accessoires complètent le tableau.

(Toile, dimensions : 1 pied 10 pouces sur 2 p. 2 p.)

Collection de M. PANNÉ'S SALE (1819).

Collection HELSLEUTER (1802).

Payé en 1802 : 2,142 francs.

Catalogué par SMITH, sous le n° 10 et le titre « *The Interior of a room* ».

AFFECTION MATERNELLE.

Une dame, vêtue d'une robe de chambre, est assise près d'un lit, regardant avec une affection maternelle un enfant qui repose près d'elle dans un berceau. Un chien se tient au premier plan, et un autre enfant apparaît près d'une porte, illuminé par un éclatant rayon de soleil.

(Toile, dimensions : 2 pieds 10 p. sur 3 p. 2 pouces.)

Collection MARIN (1790.)

Catalogué par SMITH, sous le n° 9 et le titre : *The Interior of a room* ».

LA PREMIÈRE TOILETTE.

Intérieur d'un appartement, dans lequel une femme est

assise près d'un lit, habillant un enfant. Divers vêtements sont éparpillés autour de la pièce. Une porte ouverte permet de voir dans une seconde pièce, dans laquelle se trouvent plusieurs personnes.

(Dimensions : 1 pied 9 pouces sur 1 pied 7 pouces.)

Collection VAN DER DUSSEN (1774).

Collection BRAAMCAMP.

Catalogué par SMITH (n° 4).

SOINS MATERNELS.

Une femme est assise tenant un enfant emmailloté sur ses genoux. Une chaise est auprès d'elle et un chat est couché à son côté. Dans un corridor aboutissant dans la pièce, on aperçoit un homme et un enfant.

(Toile, dimensions : 1 pied 8 pouces sur 2 pieds.

Collection de M. MUILMAN (1813.)

Smith qui catalogue ce tableau sous le n° 23 fait remarquer qu'il correspond comme description avec un tableau, qui en 1817 figurait dans la collection de M[me] HOGGUER.

Ce dernier tableau portait le n° 21 du catalogue de M[me] HOGGUER. Il fut adjugé pour 310 florins; ce qui ferait croire que c'est bien le même que celui de la collection MUILMAN, c'est que les mesures correspondent assez exactement.

TRAVAIL ET GAIS PROPOS.

Dans une pièce éclairée sur le côté par une fenêtre, un cavalier assis près de cette fenêtre avec un verre de vin à la main, paraît converser avec une femme placée en face de lui, et qui est occupée à coudre. Une porte ouverte au fond de la pièce laisse voir une rivière et des navires à l'ancre. Cette dernière partie du tableau est très vivement éclairée, alors que les premiers plans demeurent plongés dans un doux clair obscur.

(Toile, dimensions : 1 pied 9 pouces sur 1 pied 6 pouces.)



Collection du ROI DE BAVIÈRE (1826.)

Catalogué par SMITH (n° 46) sous le titre : « *The Interior of a room* ».

Intérieur hollandais.

Intérieur d'une pièce dans laquelle une femme et un enfant descendent un escalier. Une autre femme traverse un corridor qui, par une ouverture, communique avec une cour.

(Toile, dimensions : 2 pieds 2 pouces sur 1 pied 11 pouces.)

Collection de Smeth van Alpen (1810).

Catalogué par Smith (n° 18).

Soins maternels.

Intérieur avec une porte ouverte dans le fond donnant vue sur un corridor éclairé (par une fenêtre) d'un brillant coup de soleil. A droite et au premier plan, une femme est assise tenant sur ses genoux un enfant qu'elle vient de prendre dans un berceau placé à côté d'elle. Au milieu de la pièce est une fille tenant un petit chien dans ses bras.

(Panneau, dimensions : 2 pieds 1 pouce sur 1 pied 6 pouces.)

Collection de lord Mulgrave.

Collection du comte de Vaudreuil (1784).

Exposé à Londres en 1815.

Vendu en 1784 pour 2,600 francs.

Catalogué par Smith (n° 16) sous le titre : « *The Interior of a room* ».

Joyeuse Partie.

Le tableau représente l'arrière-cour d'une maison, donnant vue sur des constructions. Dans cette cour s'ouvre un passage avec une haute arcade, dont l'extrémité aboutit à une rue où l'on voit des arbres. Sur le seuil du passage, vu de face, est assis un enfant vêtu de gris avec un jupon jaune et un chien sur ses genoux. Auprès de là, sous une tonnelle formée par des ceps de vigne abrités entre le mur et l'angle de la maison, trois hommes assis à table, sont en train de boire et une femme debout, près d'eux, tient un verre de vin à

la main. Divers accessoires, un baril, un pot, etc., ajoutent à l'accent pittoresque de cette composition, qu'illumine un beau coup de soleil.

(Toile, dimensions : 2 pieds 4 pouces sur 1 pied 11 pouces.)

Signé et daté : 1658.

Collection Koopman, à Utrecht.

Collection Walscot.
— Edward Solly.
— George Byng.
Exposé à la Britisch Gallery en 1839.

Catalogué par Smith, vol. IV, n° 47, sous le titre : « *A View in the back court of a House* ».

Une répétition du même tableau existait en 1839 en Angleterre entre les mains de M. Chaplin.

Le Benedicite.

Dans l'intérieur d'une chambre éclairée au fond par une fenêtre, en partie couverte par un rideau, une femme, assise près de cette fenêtre, et vêtue d'une camisole foncée et d'un jupon bleu, fait des tartines de pain et de beurre pour un jeune enfant qui récite le *Benedicite*. Une porte ouverte, auprès de la fenêtre, laisse voir un corridor pavé de marbre blanc, au bout duquel une demi-porte, à demi-ouverte, donne vue sur les maisons voisines brillamment éclairées.

(Toile, dimensions : 2 pieds 3 pouces sur 1 pied 9 pouces.)

Collection Verstolck de Soelen

Collection Geldermeester (1800).

Catalogué par Smith (n° 54) et le titre : « *The Interior of a room* ».

La Chambre d'enfants.

Dans une chambre bien close, une jeune femme inclinée sur un berceau, en relève les draps pour y placer un bébé

enveloppé dans une couverture et qu'une servante tient dans ses bras. De l'autre côté, un feu brillant pétille dans la cheminée. Une bouilloire et divers autres accessoires complètent la composition.

(Toile, dimensions : 1 pied 6 pouces sur 1 pied 8 pouces.)

Collection Woodburn (1841).

Collection de Gruyter.

Décrit par Smith (n° 8 supplément).

Le Perroquet favori.

Dans une chambre éclairée par une fenêtre de côté, une dame debout, vêtue d'une jaquette rouge bordée d'hermine, donne à manger à un perroquet perché dans une cage suspendue au plafond. A sa droite est une femme qui d'une main dépose un enfant sur une chaise et de l'autre tend un verre plein dans lequel la dame trempe un biscuit. Un petit chien jaloux se dresse près de la chaise, et sur la gauche, assis à une table chargée de rafraîchissements, un cavalier est en train de boire. Au premier plan, un guéridon chargé d'une bouteille et d'une cruche. Un tableau orne le dessus de la cheminée.

(Toile, dimensions : 2 pieds 7 pouces sur 2 pieds 8 pouces.)

Collection Hume(1840).

Collection Croeze (1811).
— Van Rave.
— du Duc de Berri.

Décrit par Smith (n° 6, supplément).

Payé en 1811 : 1,525 florins.

La Servante laborieuse.

Le tableau représente l'arrière-cour d'une maison, à l'extrémité de laquelle un passage traversant un bâtiment donne accès dans une seconde cour fermée. Au premier plan, la maîtresse de la maison, portant un enfant dans ses bras, adresse la parole à une servante agenouillée et occupée à récurer un

vase. Un lévrier suit la maîtresse du logis, et dans le passage se profile la silhouette d'un homme.

(Toile, dimensions : 2 pieds 8 pouces sur 2 pieds 1 pouce 1/2.)

Collection MATSON.

Décrit par SMITH sous le n° 4 (supplément) et sous le titre : *A Maid couring a pot.*

L'INTÉRIEUR DU PEINTRE.

Dans la première pièce, une jeune femme est assise lisant; au-dessus d'elle, deux grandes fenêtres et un miroir; à ses côtés un lévrier. — Dans le fond, l'artiste est vu de dos et, détail curieux, tient sa palette de la main droite.

Signé : P.-D. HOOCH, sur le haut du montant de la porte.

(Sur toile : haut., 83 cent.; larg., 1^{m}.)

Collection de Mme BLANC, belle-mère du peintre STEVENS.

Vendue le 1er mai 1876.

LE CELLIER.

Dans un cellier carrelé en faïence jaune et bleu verdâtre, une femme, sortant d'un caveau, remet à une jeune fille un petit pot à bière. La femme est mise en jaquette brun rouge à manches grises, jupe noire relevée et jupon de laine bleue; la jeune fille porte un habit gris à manches détachées sur les épaules, ornées de boutons d'argent et de lacets bleus, la tête couverte d'un chaperon brodé. A gauche se trouve l'entrée de la cave; on y remarque un baril près d'une fenêtre. A droite, on aperçoit par une porte entr'ouverte un entresol pavé de dalles en marqueterie. Sur une espèce de plancher un peu relevé est une chaise avec un coussin; à la muraille pend un portrait d'homme entouré d'un cadre noir. Par la fenêtre ouverte, on voit la rue. La scène n'est éclairée que par un demi-jour.

(Sur toile : haut., $0^{m},65$; larg., $0^{m},59$.)

Signé : PDH.

Musée d'Amsterdam.

Vente du cabinet d'Isaak Walraven, 1765. : flor. 450.
— J. de Bruin, 1788 . . . . » 2600.
— P. de Smeth, 1810, Amsterdam. . . . . » 3025.
— Mme Hogguer, 1817 . . . . » 4010. (8,425 fr.).

Maître et Servante.

Une pièce, pavée de marbre blanc et noir, est éclairée par trois fenêtres disposées au fond de l'appartement, et chacune divisée par des meneaux en quatre compartiments. L'une de ces fenêtres est couverte par un rideau marron; auprès d'elle, un cavalier vêtu d'un costume de fantaisie, appuyant son coude sur une table couverte d'un tapis rouge, regarde du côté d'une servante qui, le dos tourné au spectateur, occupe le premier plan. L'autre côté de l'appartement est occupé par une armoire et deux chaises couvertes d'étoffe rouge. Trois tableaux sont suspendus au mur, et une porte ouverte donne vue sur un corridor.

(Toile, dimensions : 2 pieds 6 pouces 1/2 sur 2 pieds 11 pouces 1/2.)

Collection Chaplin.

Décrit par Smith (n° 19, supplément), sous le titre : *A Gentleman with his pipe...*

Dans la cour.

Le tableau représente la cour d'une maison hollandaise. Dans cette cour, la maîtresse de la maison, debout au premier plan, et tournant le dos au spectateur, semble adresser la parole à une servante qui, auprès d'une pompe, est occupée à préparer un poisson. La cour est pavée de briques. On aperçoit un cavalier dans un jardin clos, situé au fond de la composition.

(Panneau, dimensions : 2 pieds 5 pouces sur 2 pieds 11 pouces 1/2.)

Signé : P.-D.-H., 1665.

National Gallery.

Collection Perregaux.

— Delessert.

Catalogué par SMITH dans son supplément, sous le n° 29, ce tableau fut adjugé en 1841, pour 12,700 francs, à M. DELESSERT.

UNE DAME ET SA CUISINIÈRE.

Une dame âgée, vêtue d'une jaquette noire et d'un jupon rouge, ayant sur les genoux un coussin vert, est assise à l'entrée de sa maison. Elle tient un papier à la main et examine un poisson qu'une servante en jaquette blanche, avec une robe violette, retroussée sur un jupon bleu, lui présente dans un seau de cuivre. Près de la dame est une corbeille remplie de linge. Au fond, à travers une porte ouverte, on aperçoit un canal et, au delà, une rue où deux personnes se promènent, tandis qu'une servante semble les attendre à l'entrée de la maison.

(Dimensions : 12 *werchoks* sur 9 1/2.)

MUSÉE DE L'ERMITAGE.

Catalogué par SMITH (n° 3 supplément).

SCÈNE DE MÉNAGE.

Le tableau représente une cuisine dans laquelle se trouvent deux femmes, l'une jeune et l'autre plus âgée. La première, vêtue d'une jaquette bleu clair et d'un jupon rouge, tient d'une main un panier, tandis que de l'autre, étendue vers la seconde femme assise près du feu et mêlant des aliments dans une terrine, elle semble accentuer les paroles qu'elle prononce. — Une porte ouverte laisse voir un corridor pavé de marbre blanc, au bout duquel on aperçoit un cavalier lisant un papier.

(Toile, dimensions : 2 pieds 4 pouces sur 6 pieds 9 pouces.)

Collection de M. DE REUS.

Décrit par SMITH, sous le n° 18 (supplément).

EN FAMILLE.

La scène comprend cinq personnages. Un cavalier habillé

de noir et coiffé d'un large chapeau est assis, regardant attentivement un enfant debout devant lui. Pendant ce temps, une dame élégamment vêtue, assise à une table et tenant un verre de vin à la main, considère un homme tenant un petit enfant dans ses bras. L'appartement est pavé de dalles blanches et noires et éclairé par une fenêtre divisée en quatre.

(Toile, dimensions : 2 pieds sur 2 pieds.)

Collection Edmund Loyd.

Catalogué par Smith, sous le n° 21 (supplément).

Les Pantoufles.

Le regard, après avoir traversé un corridor pavé de briques rouges, pénètre dans une chambre pavée de marbre blanc et noir, dans laquelle on aperçoit une table de toilette et une chaise de forme antique. La table est couverte de damas jaune et la chaise en velours de même couleur. Un chandelier est posé sur la table et une peinture est accrochée au mur. Un chien et une paire de pantoufles sont au seuil de la chambre; à côté d'eux, un balai.

(Toile, dimensions : 4 pieds sur 3 pieds 6 pouces.)

Collection Chaplin.

Décrit par Smith (n° 20, supplément).

Les Apprêts du diner.

Dans une cour, une dame tenant en ses bras un enfant caresse un petit chien. Derrière elle se tient une servante occupée à préparer du poisson, et à travers une porte entr'ouverte on distingue, dans une maison voisine, une domestique occupée à préparer le repas. De l'autre côté est une avenue dans laquelle on aperçoit un jeune valet se dirigeant vers les personnes présentes.

(Toile, dimensions : 2 pieds 7 pouces sur 2 pieds 1 pouce.)

Collection J. Clowes .

Catalogué par Smith (n° 16, supplément).

Pour le Diner.

Une dame habillée d'une jaquette rouge et d'un jupon gris brodé avec un lacet doré, est assise près du feu, nourrissant un enfant qu'elle tient sur son bras gauche, et qui est enveloppé d'une couverture. Son attention est attirée par une servante qui s'avance vers elle, tenant un plat de poisson qu'elle vient de recevoir des mains d'une femme qui est demeurée sur le seuil de la chambre. Au premier plan, un berceau avec un manteau brun jeté dessus. Un paravent, des peintures et d'autres accessoires complètent l'ameublement.

(Toile, dimensions : 2 pieds 7 pouces 1/2 sur 2 p. 9 p. 3/4.)

Collection de M. Artis.

Crtalogué par Smith (n° 40).

Avant le Marché.

Une dame vêtue d'une jaquette de velours rouge bordée d'hermine et d'un jupon de même couleur est assise dans une chambre avec un coussin sur les genoux. Elle compte de l'argent qu'elle vient de tirer d'une bourse et qu'elle va remettre à sa servante, laquelle se tient auprès d'elle avec un seau à provisions au bras. — La servante est accompagnée d'un enfant qui la tient par son tablier. — Une table couverte d'un tapis, sur lequel se détachent une bouteille et un verre, est placée à droite près d'une fenêtre.

(Toile, dimensions : 2 pieds 4 pouces 1/2 sur 2 pieds 1/2 pouce.)

Collection de sir Ch. Bagot.

Collection Dauser Nyman, 1797.
— du curé Ocke (Leyde), 1817.
— Rootham, 1826.
— Brondgeest, —

Catalogué par Smith (n° 11).

Ce tableau fut payé, en 1826, 1,185 florins.

La Provision.

Une dame est assise auprès d'une table placée à droite du

spectateur ; son attention est concentrée sur un poisson qu'une servante, debout près d'elle, soumet à son examen. A l'extrémité de la pièce où se passe cette petite scène, du côté opposé, on aperçoit un cavalier descendant un escalier qu'éclaire un brillant coup de soleil, alors que tout le reste de l'appartement est plongé dans l'ombre.

(Toile, dimensions : 2 pieds 4 pouces sur 1 p. 11 p. environ.)

SMITH decrit ce tableau sous le n° 65, et sous le titre *the Fich;* il le désigne comme faisant, de son temps, partie d'une collection d'Amsterdam (?).

LA CORBEILLE DE PAIN.

Une chambre éclairée par une ancienne fenêtre et meublée d'un fauteuil. Au fond, une porte ouverte donnant vue sur une cour intérieure aboutissant par une longue allée à un canal et à une rue. — Au seuil de la porte, un jeune homme remet une corbeille pleine de pain à une femme vêtue d'une jaquette et d'un jupon rouge.

(Sur toile : haut., 28 pouces; larg., 23 pouces.)

Collection CLIQUET.

Vendu en 1803 pour 1,980 francs.

LA CORBEILLE DE POIRES.

Intérieur d'une chambre dans laquelle une femme est assise près de la cheminée, tenant une corbeille de poires sur ses genoux. Un enfant auprès d'elle montre un de ces fruits à une jeune servante.

(Toile, dimensions : 2 pieds 4 pouces sur 2 pieds 5 pouces.)

Collection GELDERMEESTER (1800).

Catalogué par SMITH (n° 14), sous le titre : « *The Interior of a room* ».

LES POMMES.

Salon dans lequel une dame est assise, donnant des pommes à un enfant qu'une servante vient d'amener. Une

table couverte d'un tapis et d'autres accessoires complètent la composition.

(Toile, dimensions : 2 pieds sur 1 pied 8 pouces.)

Collection de M. Sereville.

Catalogué par Smith (n° 22).

Vendu en 1811, 2,000 francs.

Les Fruits.

Dans l'intérieur d'une chambre éclairée par une fenêtre à vitraux de couleur, en partie cachée par un rideau rouge, une femme vêtue d'une jaquette de couleur foncée et d'un jupon rouge est debout près de la porte et prend une corbeille de fruits qu'un garçon vêtu de gris et avec un bonnet blanc lui apporte. Une porte ouverte donne vue sur un vestibule au fond duquel on voit une femme arrêtée au seuil de la maison.

(Sur toile : haut., 0^{m},73 ; larg., 0^{m},58 1/2.)

Collection du baron van Brienen (1865).

Catalogué par Smith (n° 45), sous le titre : « *The Interior of a room* ».

La Tartine.

Dans l'intérieur d'une chambre, on voit une dame assise tenant d'une main un morceau de pain et de l'autre prenant du beurre qu'une jeune fille lui présente; un chien est près d'elle. A gauche, un escalier conduit vers la rue, d'où s'échappe une vive lumière qui contraste avec le clair obscur de l'appartement.

(Toile : haut., 0^{m},93; larg., 0^{m},83.)

Collection Cornelissen, 1842

Vendu 1,010 florins.

La Collation.

Un cavalier vêtu de noir et de gris, coiffé d'une perruque bouclée, tourne la tête du côté d'une femme qui lui parle à l'oreille. Ils sont assis tous deux à une table couverte d'un tapis. Une servante leur sert du vin et des gâteaux. — Der-

rière ce groupe, un jeune homme vêtu de blanc, le feutre sur la tête, tenant d'une main une pipe et de l'autre s'appuyant sur le dossier d'un grand fauteuil, regarde la servante en souriant. Dans le fond, un lit fermé de rideaux, et, sur le mur, un portrait et une grande carte coloriée.

(Sur bois : haut., 0^m,68; larg., 0^m,57.)

Galerie Delessert (1869).

Gravé par Courtry pour la *Gazette des Beaux-Arts.*

Catalogué par Smith, sous le n° 34 et le titre : « *The Interior of a room* ».

Décrit par Charles Blanc dans la *Gazette des Beaux-Arts,* 2e période, 1er vol., pag. 203; attribué par Burger à Van der Meer, de Delft, même recueil, 1re période, t. XXI, p. 326.

La Ménagère.

Une femme se chauffe pendant qu'une servante lui montre une tranche de saumon. Une carte de la Frise en 1772 est accrochée au mur.

(Haut., 61 cent. 1/2; larg., 54 cent.)

Collection Daigremont.

Vendu le 4 et le 5 mars 1861. — Adjugé pour 165 francs.

Les Apprêts du repas.

Le tableau représente l'intérieur d'une chaumière hollandaise, avec une fenêtre et une porte ouvertes. Près de la fenêtre est assise une femme épluchant un navet, et un enfant est sur le seuil de la porte, ayant à la main un flacon de vin.

(Toile, dimensions : 1 pied 11 pouces sur 3 pieds 9 pouces.)

Collection Zachary (1828).

Catalogué par Smith, sous le n° 56 et le titre : « *The Interior of a dutch cottage.....* »

Ménage hollandais.

Une jeune mère debout, tenant un panier, et se disposant

à sortir, cause avec une femme accroupie devant une cheminée, et occupée à allumer son feu ; un petit chien à longs poils s'apprête à accompagner sa maîtresse. — La porte ouverte laisse voir une chambre à façade vitrée donnant sur la rue, que le soleil éclaire vivement.

Signé en toutes lettres et daté de 1656.

(Toile : haut., 0^m,58; larg., 0^m,69.)

Collection Chevalier de Lissingen.

Collection Meffre (1863).

Vendu le 16 mars 1876. — Adjugé pour 4,000 francs.

La Balayeuse.

Dans une chambre meublée à l'antique, une servante vue de dos est en train de balayer le carreau. La lumière pénètre par une fenêtre garnie de rideaux. Des sièges, une caisse et un miroir dans lequel se reflète le visage de la servante meublent la pièce. Par la porte entr'ouverte, on a vue sur une pièce très éclairée.

(Toile : haut., 22 pouces 1/2; larg., 22 pouces.)

Collection Breckman.

Collection Jan Jacob de Bruyn, 1798.
— Arend van der Werff, 1811.

Acquis par M. Breckman pour 700 florins.

Même Sujet.

Dans une chambre meublée à l'antique, une servante est occupée à balayer le plancher. Le mobilier se compose d'une table sur laquelle repose un instrument de musique, de chaises, de coffres et de tableaux. La lumière pénètre dans la pièce par le haut d'une fenêtre et par une arrière-chambre sur laquelle une porte ouverte donne accès.

(Panneau : haut., 10 pouces 1/4; larg., 13 pouces.)

Collection Ploos van Amstel (1800).

Acquis par Yz. Smith pour 241 florins.

Le Ménage.

Le tableau représente l'intérieur d'une chambre à coucher. Au fond de la pièce une porte est ouverte, qui donne vue sur une autre chambre ouvrant elle-même sur un jardin. Sur le seuil de la première porte se tient un enfant. Au premier plan à gauche, on voit une femme occupée à faire un lit. De l'autre côté se trouve une table couverte d'un tapis rouge sur lequel on aperçoit une cruche.

(Toile, dimensions : 1 pied 8 pouces sur 2 pieds.)

Ce tableau fut vendu à Londres en 1727, chez M. Christie ; il fut adjugé pour 3,750 francs.

Catalogué par Smith sous le n° 55 et le titre : « *The Interior of a room.....* »

Rapprocher ce tableau des deux sujets suivants.

Soins de ménage.

La composition représente l'intérieur d'une chambre à coucher ; une femme est en train de faire le lit, et son attention est attirée par un enfant qui vient d'ouvrir la porte et qui se tient sur le seuil, la main sur le loquet. La porte donne vue sur un corridor et un jardin. Divers accessoires sont disposés au premier plan.

(Toile, dimensions : 1 pied 7 pouces 1/2 sur 1 pied 11 pouces 1/2.)

Collection du marquis de Stafford.

Collection de lord Radstock (1826).

Catalogué par Smith (n° 29) sous le titre : « *The Interior of a chamber.....* »

Une répétition de ce tableau a figuré dans la collection Edmund Loyd, de Manchester.

Le Lit.

Dans l'intérieur d'une chambre, une femme est occupée à faire un lit. Un enfant est auprès d'elle. Divers objets et accessoires sont éparpillés dans la chambre, au fond de

laquelle une porte entr'ouverte laisse voir des maisons et des arbres brillamment illuminés par un coup de soleil.

(Dimensions : 1 p. 10 p. sur 2 p. 4 p. environ).

Collection CHAPLIN.

Collection SIX VAN HILLEGOM.

Catalogué par SMITH sous le n° 36 et le titre : « *Woman making a bed* ».

LA SERVANTE LABORIEUSE.

Vue perspective d'une arrière-maison, avec une allée pavée de briques devant la façade. Une servante en jaquette grisâtre, jupon rouge et tablier bleu est en train de laver le pavé. Son seau est à terre auprès d'elle. — Deux bustes décorent l'entrée d'un jardin situé sur la gauche et dont la barrière est ouverte. Une porte au fond de la cour laisse apercevoir une longue étendue de campagne. Bel effet de soleil.

(Panneau, dimensions : 1 pied 8 pouces sur 1 pied 4 pouces.)

Collection GOLL VAN FRANKENSTEIN.

Catalogué par SMITH (n° 53) sous le titre : « *A Perspective View of the back-front of a house,* » et dans son supplément (n° 23) sous le titre : « *A Servant with a pail,* » etc. — En 1833, à la vente Gol van Frankenstein, ce tableau fut adjugé pour 4,252 fr. 50 et 7 1/2 p. 100 de frais.

INTÉRIEUR D'UNE MAISON HOLLANDAISE.

Sur un premier plan, à droite, une femme assise devant un baquet placé sur une petite table hache des légumes; auprès d'elle, une petite fille tient un jouet. Dans le fond, une autre femme, vue par derrière, traverse une cour.

(Sur bois : haut., $0^{m},60$; larg., $0^{m},57$.)

Signé : P. D. HOOCH.

MUSÉE DU LOUVRE.

Gravé par FILHOL et par DEMARE.

Acquis par M. DENON d'un sieur Lafontaine, qui l'avait rapporté de Hollande. A fait partie du musée Napoléon.

La Servante au travail.

La composition représente l'intérieur d'une chambre pavée de marbre, avec une fenêtre garnie d'un rideau rouge sur le côté et six peintures décorant la muraille. Au premier plan est une servante tournant le dos au spectateur et balayant le plancher. Une table couverte d'un tapis rouge, deux chaises, un coffre composent l'ameublement. Une autre chaise se trouve dans une pièce qui communique avec la chambre, et une porte ouverte donne vue sur une petite cour bornée par la maison. Les brillants rayons d'un soleil du matin illuminent cette partie du tableau.

(Toile, dimensions : 11 pouces sur 1 pied 1 pouce.)

Collection du baron Puthon (Vienne).

Collection Hogguer, 1817.
— Prince de Garvé.

Acheté par Smith en 1830, qui l'a catalogué sous le n° 24.

La Patricienne soigneuse.

Dans une chambre dallée de marbre blanc et noir, et plongée dans un doux clair obscur rendu plus sensible encore par une échappée, qui par la porte entr'ouverte laisse voir un canal ruisselant de lumière, une dame vêtue de rouge brun, aidée par sa fille vêtue de jaune, empile dans une vaste armoire, située à gauche de la composition, du linge qu'on vient d'apporter dans un vaste panier.

(Toile : haut., 0^m,70; larg., 0^m,75)

Signé : P. DE HOOCH, 1667.

Collection Six Van Hillegom.
— Lockhorst, 1726.
— Writer.
— Smith.
— Stanley, 1828.

Exposé en 1872 à Amsterdam, décrit dans les *Merveilles de l'art hollandais* (p. 57).

Catalogué par Smith sous le n° 38.

La Fileuse.

Le tableau représente une large cour ouverte et les bâtiments adjacents, éclairés par un puissant effet de soleil couchant. Sous l'arc dessiné par la porte de la maison, une femme corpulente en manteau noir et en jupon rouge, tournant le dos au spectateur, est occupée à filer avec un rouet. En même temps une servante vêtue d'un corsage jaune et d'un jupon bleu s'avance vers elle, portant dans ses mains un seau et une cruche. Les maisons sises à l'extrémité de la cour sont entourées de planches rouges, et le clocher d'une église apparaît au-dessus.

(Toile, dimensions : 2 pieds 2 pouces 1/2 sur 1 pied 9 pouces.)

Dans la collection de la reine d'Angleterre, Hampton-Court.

Collection R. Bernal, 1824.
— Peacock.

Catalogué par Smith sous le nº 26 et le titre : « *A Wiew in a large open court* ».

Vue a Utrecht.

Vue donnant sur une rue étroite, bordée d'un côté par les murailles de la ville d'Utrecht, au-dessus desquelles on aperçoit des maisons et le clocher de l'église, et de l'autre côté par une maison contre laquelle grimpe une vigne. Au premier plan, une femme portant sur son bras un plat de pommes cuites et ayant un enfant qui marche auprès d'elle. A l'autre extrémité de la rue, un cavalier en noir entrant sous une porte.

(Toile, dimensions : 2 pieds 4 pouces sur 2 pieds.)

Collection de lord Ashburton.

Collection Helsleuter.
— Muller.
— Emmerson.
— Alexandre Baring.

Vendu à la vente Muller (1827) 13,550 francs

Catalogué par SMITH (n° 15).

Mentionné par M. WAAGEN, *Histoire de la peinture en Allemagne*, t. III, p. 32.

LA DENTELLIÈRE.

Une femme âgée, simplement vêtue, est assise sur une chaise que supporte une estrade, près d'une fenêtre dont les vitraux portent des armoiries, avec les inscriptions *Salcase et Jannets d' Ferretis*[1]. Au fond de l'appartement, une petite fille coiffée d'un chapeau à larges bords, debout sur un escabeau, regarde par la fenêtre.

(Dimensions : 9 *werchoks* sur 6 1/2.)

MUSÉE DE L'ERMITAGE.

LA BLANCHISSEUSE.

Une place à Utrecht, elle est pavée en briques; au fond, une porte par où passe un cavalier. — Dans le lointain, la tour d'une église ancienne. — Au centre de la place, une jeune femme avec un enfant. — La jeune femme est vêtue d'une robe rougeâtre avec des manches jaunes et un jupon bleu. Elle porte une corbeille pleine de linge.

(Toile, dimensions : 2 pieds 5 pouces sur 2 pieds 1 pouce 1/2.)

Collection de M. FARRER.

Décrit par SMITH sous le n° 24 (supplément).

LE TRICOT.

Dans l'intérieur d'une pièce dont la porte est ouverte, une dame est assise, vêtue d'une jaquette de velours rouge, bordée d'hermine, et d'un jupon de satin. Elle est occupée à tricoter. Une cage contenant un perroquet est sur une table auprès d'elle, et derrière apparaissent une servante et un enfant.

(Toile, dimensions : 2 pieds 4 pouces sur 1 pied 11 pouces.)

Collection du DUC DE BUCCLEUGH.

1. Je transcris ici l'inscription telle qu'elle a été copiée par l'auteur du *Catalogue de l'Ermitage;* mais il est plus que probable que cette inscription a été mal lue.

COUR HOLLANDAISE.

Sur la gauche est un portail construit en briques rouges alternant avec des assises de pierre, et surmonté au-dessus de la porte d'une inscription en partie couverte par des rameaux de vigne et portant la date 1614. Sous le portail, une femme se tient debout, tournant le dos au spectateur. A droite, une servante et un enfant descendent les marches qui conduisent à un bâtiment. Au premier plan, un balai, un seau et des plantes.

(Toile, dimensions : 2 pieds 5 pouces sur 2 pieds 11 pouces 1/2.)

Signé : P. D. H. A°, 1658.

NATIONAL GALLERY.

Collection SMETH VAN ALPEN.
— DE BACKER.
— W. EMMERSON.
— ROBERT PEEL.

Catalogué par SMITH, n° 50.

Gravé par RAJON.

Payé à la vente BACKER 22,050 francs.

RECUEILLEMENT.

Dans un ancien vestibule, auprès d'une table sur laquelle reposent un luth et un cahier de musique, une dame est assise, tournant le dos au spectateur. Par une porte entr'ouverte sur la droite, la vue pénètre dans une chambre. A gauche ouvre une autre porte qui donne sur la rue.

(Panneau : haut., 11 pouces; larg., 10 pouces.)

Collection de Mme HOGGUER.

Vendu en 1817 pour 765 florins.

LA RÉPONSE.

Dans une vaste chambre, resplendissante des rayons du soleil, lequel pénètre par deux fenêtres situées sur le côté, une dame assise au milieu de la pièce est en train d'écrire.

Une autre femme, debout près d'elle, tourne le dos au spectateur. La muraille est décorée de peintures, et divers accessoires meublent le reste de la pièce.

(Toile, dimensions : 1 pied 11 pouces sur 2 pieds 4 p. environ.)

Smith décrit ce tableau comme faisant de son temps partie d'une collection particulière d'Amsterdam qu'il ne désigne pas, et dans son catalogue lui donne le n° 64 et le titre : *A Lady writing a Letter.*

La Lecture.

Chambre hollandaise éclairée par deux vastes fenêtres qui laissent passer les rayons du soleil. Une femme tenant un livre à la main est assise, tournée contre la fenêtre.

(Sur toile : haut., 2 pieds 3 p. 9 l.; larg., 1 pied 11 p. 3 l.)

Pinacothèque de Munich.

Catalogué par Smith sous le n° 40.

La Lecture.

Dans une chambre pavée de marbre blanc et gris, une dame vêtue d'une jaquette rouge et d'un jupon jaune, avec un tablier blanc, est assise, appuyée le dos contre sa chaise, et paraissant écouter un cavalier assis à une table auprès d'elle et lisant un papier qu'il tient à la main. Ce dernier porte un costume du temps et un chapeau orné d'un galon doré.

(Toile : haut., $0^{m},77$; larg., $0^{m},69$.)

Signé : P. DE HOOCH.

Collection Van Brienen (1865).

Catalogué par Smith (n° 14).

La Lettre.

Dans l'intérieur d'une chambre, un cavalier et une dame sont debout près d'une fenêtre. Le cavalier tient à la main une lettre. Derrière lui, une servante est occupée à coudre, et, au premier plan à droite, un lévrier joue avec un

épagneul. De l'autre côté, une femme entre par un corridor, tenant un panier de linge dans les mains, et par une porte ouverte au fond de l'appartement, on aperçoit une autre pièce où se trouve un personnage.

(Toile, dimensions : 2 pieds 2 pouces sur 1 pied 10 pouces.)

Collection de M. John Lucy.

Catalogué par Smith (nº 32) sous le titre : « *The Interior of a room* ».

Le Message.

Intérieur d'une chambre, dans laquelle une dame est assise, lisant un papier qu'un homme vient de lui remettre. Pendant ce temps, une servante avec un verre et un broc dans les mains s'approche, sortant d'une porte à droite, laquelle aboutit à un corridor où se trouve une fenêtre.

Toile, dimensions : 2 pieds 4 pouces 1/2 sur 2 pieds 9 pouces.)

Collection du prince de Beauharnais, Munich (1826).

Catalogué par Smith (nº 41).

La Lettre relue.

Dans un somptueux appartement, une dame assise auprès d'une table relit une lettre. Par une fenêtre, on aperçoit un joli paysage avec arbres, maisons, clochers, etc.

(Toile : haut., 21 pouces; larg., 22 pouces.)

Collection Alard.

Collection Gerrit Van der Pot.

Acquis en 1800, par M. Alard, pour 155 florins.

Le Courrier[1].

Dans le vestibule, pavé de pierres blanches et noires, devant une fenêtre ouverte, est assise une dame en jaquette

1. Le titre adopté par le catalogue du Musée van der Hoop est Intérieur, désignation beaucoup trop vague puisqu'elle peut s'adapter à presque tous les tableaux P. de H. Nous proposons qu'on lui substitue le titre le Courrier ou celui de Smith, la Lettre, bien que ce dernier soit encore bien vague.

bleu clair et jupon rouge. Elle tient une lettre à la main ; un épagneul repose sur ses genoux, et elle adresse la parole à un domestique qui, par une porte à droite, s'approche d'elle, en tenant une lettre. Un chien semble attendre le domestique. Par la porte du dehors, on voit sur le perron un enfant jouant avec un petit fouet; plus loin, un canal, et, sur la rive opposée, deux cavaliers. Sur le linteau de la fenêtre, le nom de l'artiste.

(Toile : haut., 0^m,66; larg., 0^m,57.)



Musée van der Hoop.

Collection Camper en 1827. Mme Camper avait, au dire de Smith, refusé 9,000 francs de ce tableau.

Catalogué par Smith avec de fausses indications dans son vol. IV, n° 51. Rectifié dans son supplément (voir n° 22 : *The Letter*).

La Recommandation.

Intérieur de chambre à coucher avec une dame assise devant la cheminée. Elle donne le sein à un enfant et paraît faire des recommandations à une servante qui a un seau de fer blanc passé au bras, et qui tend la main à un autre enfant qui est auprès d'elle. Une porte à demi ouverte laisse apercevoir un certain nombre de maisons situées de l'autre côté d'un canal, lesquelles sont vivement éclairées par le soleil.

(Toile, dimensions : 1 pied 15 pouces sur 2 pieds 4 pouces.)

Collection Helsleuter (1802).

Catalogué par Smith (n° 12).

La Causerie.

Une femme cause avec un officier debout. Cette causerie a lieu près d'une fenêtre à laquelle se trouve un homme.

Hospice Landau, Nuremberg.

Cité par Waagen. *Histoire de la peinture en Allemagne*, t. III, p. 53

Intérieur.

Dans une salle éclairée par une fenêtre à gauche se dresse une table entourée de cinq personnes.

A gauche, un gentilhomme revêtu d'une casaque de buffle appuie son bras sur la table et tient une pipe à la main. A côté de lui, une dame lit un papier, les bras appuyés sur la table. Plus à droite, un officier en cuirasse et debout semble porter un toast à une dame assise en avant et vêtue de bleu. Un trompette debout paraît attendre un ordre.

Par une porte qui s'ouvre dans le fond à gauche, on aperçoit un péristyle et un jardin avec un fort effet de lumière.

(Toile : haut., $0^m,85$; larg., $0^m,93$.)

Collection Aug. Stevens.

Vendu le 1er mai 1867.

Le Salut.

Intérieur d'une chambre avec une large fenêtre en partie couverte par un large rideau rouge. Une dame tenant un petit chien entre ses bras, adresse la parole à un jeune cavalier qui, à peine entré, la salue avec un profond respect et lui présente une lettre. Une autre femme que son travail semble absorber ne prend pas garde à cette scène. Une porte ouverte au fond de l'appartement donne sur un canal et laisse voir des arbres.

(Toile, dimensions : 1 pied 8 pouces sur 1 pied 3 pouces.)

Collection Koopman d'Utrecht.

Collection de M. Lapeyrière, 1825.

Vendu 1,800 francs.

Catalogué par Smith sous le n° 28 et le titre : « *The Interior of a room,* etc. », et dans son supplément sous le n° 10 et le titre : « *The Visitor* ».

Le Géographe.

Un cavalier vêtu d'une robe de chambre se tient devant une fenêtre, penché sur un pupitre, lequel (ainsi que le livre ouvert qu'il supporte) est placé sur une table recouverte d'un tapis. Un sac de voyage, une gibecière et une carte pendent le long de la muraille; une chaise et d'autres accessoires occupent le premier plan.

(Toile, dimensions : 2 pieds 4 pouces sur 1 pied 11 pouces.)

Collection van Slingeland (1785).

Catalogué par Smith sous le n° 8 et le titre : « *The Interior of a room* ».

Le Jardin.

Vue d'un jardin situé derrière une maison, avec une allée au premier plan, et dans cette allée une femme et un enfant. A l'extrémité du jardin, deux cavaliers causant avec une dame.

(Toile, dimensions : 2 pieds 1 pouce sur 1 p. 11 pouces environ.)

Catalogué sans désignation de collection par Smith sous le n° 42. Ce tableau, après avoir figuré dans diverses ventes, fut acquis par M. van Loon d'Amsterdam. Il a passé aujourd'hui, avec la galerie de la douairière van Loon, dans la collection de Rothschild.

Intérieur d'appartement.

(Haut. : 0^{m},64; larg., 0^{m},55.)

Collection de M. le comte de Turenne.

Exposé en 1874 aux Alsaciens-Lorrains.

Intérieur avec figures.

Surprenant effet de lumière.

Collection de lord Rendlesham

Catalogué par Smith (n° 17).

La Promenade matinale.

La composition représente une maison de plaisance hollandaise, avec un jardin d'agrément, par une belle matinée d'été. Au milieu de l'allée qui coupe en deux le jardin est une dame en jaquette rouge et en jupon bleu, suivant un chien, qui se dirige vers la maison, au seuil de laquelle on aperçoit le maître de la résidence. Ce dernier fume sa pipe. Au côté opposé, on aperçoit une construction en treillage, et, au premier plan, des roses et d'autres fleurs.

(Panneau, dimensions : 1 pied 8 p. 1/2 sur 1 pied 4 p. 1/2.)

Collection Edward N. Denis.

Collection Wodin (1840).

Exposé à la *Bristish Gallery*.

Décrit par Smith (n° 17 supplément) sous le titre : « *A View of a dutch mansion*, etc... »

La Répétition.

Dans un appartement, un cavalier vêtu d'un pourpoint bleu et de chausses jaunes est assis et, tout en accordant son violoncelle, se tourne vers une jeune dame et semble l'inviter à commencer de chanter. — Cette dernière, vêtue de satin blanc, tient une guitare à la main. Un chapeau orné de plumes est posé sur une chaise voisine, auprès de laquelle se tient un chien.

(Toile, dimensions : 3 pieds 1 p. 1/2 sur 2 p. 9 p.)

Collection Emmerson.

Décrit par Smith (n° 9 supplément).

Réunion musicale.

La scène se passe dans un élégant appartement pavé de marbre. Le groupe principal consiste en une dame et deux cavaliers près desquels se trouve un enfant coiffé d'un chapeau à plumes. D'autres personnes conversent ensemble au fond de la pièce, près d'une porte ouverte.

(Toile, dimensions : 2 pieds 6 pouces sur 2 pieds.)

Collection de M. Grand-Pré, 1809.

Payé, en 1809, 2,620 francs.

Catalogué par Smith (sous le n° 20).

Le Duo.

Dans un appartement doucement éclairé par une petite fenêtre de côté, une dame mise avec goût est assise et s'appuie sur une table recouverte d'un tapis. Devant elle est un livre de musique ouvert, et à sa gauche un jeune cavalier joue de la viole de basse. Un chien est couché à leurs pieds.

(Toile, dimensions : 2 pieds 1 pouce sur 1 pied 7 p. environ.)

Collection Enthoven (1841).

Décrit par Smith (n° 7 supplément).

Le Duo.

Dans un riche appartement pavé de marbre et devant une fenêtre ouverte, une jeune dame vêtue de satin jaune est assise à une table couverte d'un tapis. Elle tient un livre de musique et chante. Un gentilhomme vêtu d'un justaucorps gris l'accompagne sur la mandoline. — Au fond, trois marches donnent accès à une autre chambre, par les fenêtres de laquelle on voit les toits de quelques maisons. Un clavecin se trouve à côté de la porte, et, sur le premier plan, un petit chien est assis.

(Toile : haut., $0^{m},71$; larg., $0^{m},62$.)

Signé à gauche, sous la fenêtre : P. HOOG. A. 1670.

Collection Herman de Kat, Dordrecht.

Vendu le 2 mai 1866.

Distraction musicale.

Dans l'intérieur d'une pièce se trouvent réunis deux dames et un cavalier, assis à une table recouverte d'un tapis de Smyrne, et occupés à boire ainsi qu'à faire de la musique. La lumière est assoupie dans l'appartement, afin de rendre plus

sensible la clarté du soleil dans la rue, clarté qu'on aperçoit à travers une porte ouverte, sur le seuil de laquelle on distingue un autre cavalier tournant le dos au spectateur.

(Toile, dimensions : 2 pieds 5 pouces sur 1 pied 11 p. environ.)

Collection Steengracht.

Catalogué par Smith (n° 36).

Réunion musicale.

Dans un appartement élégamment décoré, deux dames richement vêtues jouent de la guitare. L'une d'elles, debout, vue de dos, est vêtue d'une robe de satin blanc, l'autre, assise, porte une robe de satin jaune, qui, par le bas, laisse voir une jupe rose ; elle a une partition sur ses genoux. Derrière elle, un cavalier debout, vêtu de noir, tient dans la main droite un verre qu'il vient de remplir, et s'apprête à poser sur une table couverte d'un tapis de Turquie la bouteille d'osier qu'il tient de la main gauche. Sur la table se voient un plat et un citron. Dans la demi-teinte et derrière la table, un jeune homme debout et une jeune femme assise chantent un duo. Par une porte cintrée, au fond, on aperçoit les eaux d'un canal et le quai vivement éclairé où stationne un carrosse à quatre chevaux.

(Toile : haut., $0^m,95$; larg., $1^m,07$.)

Signé au-dessus de la porte : P. D. HOOCH *fecit*.

Collection Salamanca.

Réunion musicale.

Cette réunion se compose de trois dames et de trois cavaliers. Ils sont représentés dans un salon pavé de marbre noir et blanc. Dans cette société, on remarque une dame habillée d'une robe de satin bleu, brodée d'or, avec un jupon de satin blanc. Elle est assise au premier plan, avec une partition de musique sur les genoux, et tient à la main un verre que remplit un cavalier de distinction ; une autre dame, non

moins richement mise, accorde une guitare, tandis qu'un cavalier tient son livre de musique. Pendant ce temps, un couple qui se trouve à gauche paraît répéter un duo ; la porte du salon est à moitié ouverte, et deux personnages apparaissent ensemble sur la terrasse d'une maison de plaisance, illuminée par le soleil.

(Toile, dimensions : 3 pieds 5 p. 1/2 sur 4 pieds 1 p. 1/2.)

Collection Woodburn.

Collection de l'abbé Genevey, 1779.

Catalogué par Smith (n° 6).

Concert.

Une société de cavaliers et de dames au nombre de cinq personnes, tous richement vêtus, réunis autour d'une table sur laquelle sont servis des rafraîchissements, exécutent un concert. Les principaux personnages sont deux dames qui accordent une guitare. L'une est debout, l'autre assise. La scène se passe dans un vestibule ouvrant à gauche sur un jardin éclairé par un éclatant rayon de soleil.

(Toile, dimensions : 2 pieds 9 pouces sur 4 p.)

Collection de l'abbé Genevey, 1779.

Vendu pour 697 francs.

Catalogué par Smith (n° 7).

Le Concert.

Une dame, vêtue en rouge, joue du clavecin ; elle est tournée du côté droit ; à sa droite, un monsieur debout, en robe de chambre bleue, joue du luth, le dos tourné vers le spectateur, tandis que son visage est reflété dans un miroir, derrière la dame. Une fenêtre ouverte, à gauche, donne vue sur la rue. Sur le linteau de la fenêtre, le monogramme.

(Toile : haut., 0^{m},82 ; larg., 0^{m},64.)

Signé : P D Hoogh.

MUSÉE VAN DER HOOP.

Ce tableau est au moins douteux; la signature et l'orthographe qu'elle affecte indiquent une contrefaçon.

LE CONCERT.

Une société de deux cavaliers et deux dames groupés dans un élégant appartement, autour d'une table placée près d'une cheminée en saillie. Une des dames, vêtue d'une robe ponceau et d'un jupon de satin blanc, est assise au premier plan, avec un livre de musique sur les genoux, et de la main droite elle bat la mesure. Derrière elle, un cavalier habillé de noir joue du violon, accompagné par la seconde dame, qui joue de la guitare, et par le second cavalier, qui est assis près de la cheminée. Un violoncelle, debout près d'une chaise, est à portée de sa main. De l'autre côté de la chambre, une chaise et divers accessoires. La chambre est plongée dans un doux clair obscur, qui donne un éclat extraordinaire aù rayon de soleil illuminant le vestibule qu'on aperçoit au fond et dans lequel se trouve une femme tenant un enfant dans ses bras.

(Toile, dimensions : 3 pouces sur 4 pouces 8 pieds environ.)

Collection WILLIAM THEOBALD.

Collection lord WHARNCLIFFE.
— Mess SMITH.

Catalogué par SMITH sous le n° 63 et dans son supplément sous le n° 27.

LE CONCERT.

Trois dames et un cavalier se sont réunis sur une terrasse dallée de marbre et abritée par une draperie. Une des trois dames, vêtue de blanc, est assise à une table avec un livre de musique sur ses genoux et bat la mesure. La seconde, vêtue de bleu, se tient à droite, s'appuyant sur la table, et la dernière s'approche avec une guitare. Le cavalier, assis au bout de la table les accompagne sur le théorbe.

(Toile, dimensions : 2 pieds 2 p. 1/2 sur 2 p. 8 p.)

Collection Nieuwenhuys, 1833.

Décrit par Smith (nº 13 supplément).

Le Concert.

Une société composée de trois dames et d'un cavalier est réunie dans un vestibule d'une riche architecture. Deux des premières sont assises à une table couverte d'un tapis oriental. La troisième se tient debout auprès d'elles, tournant le dos au spectateur. A quelque distance, la vue s'étend sur un canal, avec des maisons sur ses bords.

(Toiles, dimensions : 2 pieds sur 1 pied 8 pouces.)

Collection de M. Helsleuter (1802).

Catalogué par Smith (nº 13).

Un Concert.

Une jeune dame blonde, vêtue de satin blanc, assise près d'une table que recouvre un tapis turc, sur laquelle on voit un encrier et un cahier de musique, chante et joue du luth. Assis près d'elle, un jeune cavalier en costume gris galonné, un large chapeau de feutre sur la tête, chante aussi en l'accompagnant. Sur le devant, debout et tournant le dos au spectateur, une servante vêtue d'un jupon rouge avec un pardessus noir. A gauche, près d'une fenêtre ouverte, une table chargée d'une bouteille et d'un plat de viande. A droite, un petit chien, et, au fond, une porte ouverte sur un jardin.

(Dimensions : 14 *werchoks* sur 12.)

Signé : P. D. HOOCH.

Musée de l'Ermitage.

Le Concert.

Dans un salon pavé de marbre blanc, deux cavaliers et une dame font de la musique. Cette dernière, vêtue avec élégance, est assise; elle chante un duo avec l'un des cavaliers, lequel est coiffé d'un chapeau espagnol. Le second cavalier

placé de l'autre côté de la composition, s'appuie sur une table et accompagne les chanteurs sur son flageolet. Un chapeau à plumes, ainsi qu'un livre de musique ouvert, reposent sur la table. Dans le fond de l'appartement, un cavalier et une dame causent debout auprès d'un lit, pendant qu'un valet, une cruche à la main, s'appuie sur la fenêtre.

(Toile, dimensions : 2 pieds 10 pouces sur 2 p. 3 p. 1/2.)

Collection de M. EDMUND HIGGINSON.

Décrit par SMITH sous le n° 28 (supplément).

LA LEÇON DE CHANT.

Sans autre désignation.

(Bois : haut., 17 pouces sur la même largeur.)

Signé : P. H.

MUSÉE DE NANTES.

LA SALLE D'ARMES.

Un enfant entre avec son chien dans une chambre remplie d'armes et de tambours.

(Panneau : haut., 0^{m},53 ; larg., 0^{m},41.)

Collection BIEHLER (1859).

Adjugé 450 francs.

DANS LE JARDIN [1].

Devant une maisonnette rouge, ornée de pilastres blancs,

1. Ce tableau est désigné dans le catalogue du Musée van der Hoop sous le titre un peu trop général : *Extérieur de maison*. Il est décrit par Smith de la façon suivante : « Un cavalier et une jeune dame sont assis dans la cour d'une maison hollandaise. Cette dernière, vêtue d'une jaquette rouge et d'un jupon jaune, est en train de presser un citron sur un verre de liqueur, que le cavalier, qui vient de retirer sa pipe de ses lèvres, incline légèrement en avant, tout en semblant adresser à sa compagne de galants propos. La maîtresse de la maison est debout à l'autre extrémité de la table, et la servante de la maison nettoie un pot au-dessus d'un baquet. Une porte ouverte au fond de la cour donne vue sur les champs.

un cavalier et une dame sont assis à une table. La dame presse un citron qu'elle tient à la main. Le monsieur lui parle et tient une longue pipe à la main droite. Derrière ce couple, on voit une femme debout près de la porte, un verre de bière à la main. A droite, une fille occupée à écurer. La porte, ouvrant dans une cloison, donne sur un chemin planté d'arbres.

(Toile : haut., 0^m,59 ; larg., 0^m,46.)

MUSÉE VAN DER HOOP.

Collection CHAPLIN.
— O'NEIL, 1832.

Catalogué par SMITH (nos 31 et 25 du supplément).

AU GRAND AIR.

Un cavalier et une dame se sont installés hors du logis, et s'occupent à jouer. Dans un jardin fleuri, on aperçoit une autre femme, qui se promène.

(Panneau : haut., 19 pouces; larg., 16 pouces 1/2.)

Collection PLOOS VAN AMSTEL (1800).

Acquis à la vente par M. COCLER pour 21 florins.

CONVERSATION HOLLANDAISE.

Assise à une table couverte d'un tapis, une dame joue aux cartes avec un cavalier; une autre, debout, présente à un autre seigneur un verre de vin. Pendant ce temps, un troisième couple, qu'on voit par le dos, au delà de la table, examine une carte géographique attachée à la muraille. Reste un quatrième homme, qui fume sa pipe en regardant les joueurs.

Une grande fenêtre répand beaucoup de lumière sur toute la scène.

(Toile : haut., 2 pieds 9 pouces; larg., 2 p. 8 1/2.)

Collection du CHEVALIER ERARD.

Adjugé en 1832 pour 1,610 francs.

Catalogué par SMITH (n° 32).

CONVERSATION.

Dans un intérieur de chambre hollandaise, on voit différents personnages, dont un homme assis et occupé à fumer en causant avec deux femmes qui sont près de lui, tandis qu'une autre femme touche du clavecin, ayant derrière elle un homme qui l'écoute. Ce tableau est, comme toutes les productions de cet artiste, d'une harmonie parfaite de clair obscur, soutenue par l'effet le plus piquant.

(Dimensions : 34 pouces sur 42.)

Vente PAILLET ET DELAROCHE (1803).

INTÉRIEUR HOLLANDAIS.

Dans une chambre dallée, deux cavaliers sont assis à une table, près d'une fenêtre, et conversent avec une dame tournant le dos au spectateur et tenant un verre de vin dans la main. Une servante s'avance avec un brasier rempli de charbons ardents, pour que le cavalier puisse allumer sa pipe. Au fond est une large cheminée de marbre sur laquelle on voit une peinture. A la muraille est accrochée une carte.

(Sur toile, dimensions : 2 pieds 5 pouces sur 2 pieds 1 pouce.)

Signé : P. D. H.

NATIONAL GALLERY.

Collection VAN LEYDEN.
— POURTALÈS.
— ROBERT PEEL.

Catalogué par SMITH (n° 49) sous le titre : « *A Company;* » gravé par I. De Mare pour la présente monographie.

LE CAVALIER ENDORMI.

Un cavalier en costume de l'époque est assis, appuyant la tête sur une table et assoupi. Profitant de son sommeil, une jeune femme, debout à ses côtés, lui chatouille le cou avec une paille. Un broc et un verre demeurés sur la table indiquent la cause de l'assoupissement du dormeur. Dans le

fond de la pièce, une porte ouverte donne vue sur des constructions voisines.

(Toile, dimensions : 2 pieds 2 pouces sur 1 pied 8 pouces environ.)

Smith décrit ce tableau dans son catalogue sous le n° 66 sans indiquer la collection où il se trouve.

La Cruche vide.

Trois cavaliers sont réunis dans un salon. L'un d'eux, vêtu d'un pourpoint bleu à manches rouges et coiffé d'un chapeau gris à plumes, est assis au premier plan, tenant une pipe à la main. Il plaisante avec l'hôtesse, qui vient de remplir son verre jusqu'au bord et lui montre que la cruche est vide, en la renversant, le fond en l'air. Les deux autres cavaliers, retirés dans l'autre coin de la pièce, jouent aux cartes.

(Toile, dimensions : 1 pied 9 pouces 1/2 sur 2 p. 1 p.)

Collection Norton.

Décrit par Smith (n° 5 supplément).

Société hollandaise.

Cette société se compose de quatre personnages réunis dans un salon. Un cavalier présente un verre rempli de vin à une dame assise près de la cheminée, et la figure d'un autre cavalier, vêtu d'un manteau gris, se reflète dans un miroir.

(Toile, dimensions : 4 pieds sur 2 pieds 11 pouces.)

Collection Grand-Pré, 1809.

Catalogué par Smith (n° 21), sous le titre : « *A Company of four persons in a room* ».

Le Joyeux Compère.

Dans un salon, au premier plan, une dame et un cavalier, tous deux élégamment vêtus, s'approchent, la main dans la main, prêtant l'oreille à un joyeux musicien assis et qui joue de la viole. Près de ce dernier, une servante portant un verre

de liqueur à la main. Un peu à l'écart de ce groupe, on aperçoit un cavalier assis à une table, et au bout du salon, près de la fenêtre, un couple est absorbé par une intime conversation.

Palais de Christiansborg.

Les Buveurs.

Deux cavaliers assis à une table, dans la cour pavée d'une maison hollandaise, sont en train de vider leur verre. Celui des deux qui est le plus près du spectateur, habillé d'un vêtement complet de velours noir, a sur ses genoux un large manteau gris. Son compagnon, assis à l'autre bout de la table, parle à l'hôtesse debout auprès de lui. Cette dernière est vêtue d'une jaquette brune et d'un jupon rouge sur lequel se détache un tablier bleu. Derrière elle approche un jeune garçon avec un brasier à la main. Par une porte entr'ouverte à l'extrémité de la cour, on a vue sur un jardin voisin. A l'autre côté, on aperçoit la tour de l'église d'Utrecht.

(Toile, dimensions : 2 pieds 2 pouces sur 2 pieds.)

Collection du baron L. de Rothschild.

Décrit par Smith (nº 30 supplément).

Les Aimables Buveurs.

Dans un intérieur d'appartement, un jeune homme fume sa pipe, assis près d'une table sur laquelle est un verre rempli. Près de lui, une femme debout tient un verre à la main ; la chambre est éclairée par une fenêtre d'où le soleil pénètre et darde ses rayons contre le mur en laissant apercevoir l'ombre portée par le dossier d'un fauteuil qui se trouve sur le passage. (La magie de ce tableau est extraordinaire ; il est impossible de pousser l'effet plus loin.)

Vente faite par l'expert François, les 2 et 3 mars 1845.

L'Aimable Société.

Intérieur d'un salon, avec une fenêtre à droite ; la croisée

est ouverte ; auprès d'elle, une compagnie de deux dames et de deux cavaliers est groupée autour d'une table couverte d'un tapis de couleur fauve. L'une des dames, vêtue d'une jaquette de satin blanc brodée d'or et d'une jupe écarlate, est assise, tenant un verre, qu'un cavalier debout à sa droite remplit de liqueur. L'autre dame s'appuie sur le côté de la table, et le second cavalier, portant un large chapeau et une jaquette jaune, est assis le dos tourné à la fenêtre et tenant une pipe à la main. Une chaise de forme ancienne, garnie d'un coussin, et un chien couché occupent le premier plan. Bel effet de lumière.

(Toile, dimensions : 2 pieds 3 pouces sur 1 pied 11 pouces.)

Collection Henry Philip Hope.

Collection Braamcamp, 1771.

Catalogué par Smith (n° 2).

Les Militaires.

Dans un élégant appartement tapissé de cuir doré et pavé de marbre blanc, un cavalier portant l'uniforme du XVIIe siècle, avec son chapeau à la main, regarde par une fenêtre ouverte sur le côté de la pièce. Un autre cavalier, également costumé en officier, est debout près de lui, tenant sa pipe à la main, comme s'il venait de la sortir de ses lèvres pour parler à une jolie femme également debout avec un verre de vin à la main. A leurs pieds, un chien est couché. Le chapeau du cavalier repose sur une chaise. Dans un salon voisin éclairé par un brillant rayon de soleil, on aperçoit une dame hollandaise élégamment vêtue et occupée à coudre.

(Panneau : 1 pied 10 pouces sur 2 p. 7 p. environ.)

Smith, qui, dans son *Catalogue raisonné*, décrit ce tableau sous le n° 68 et le titre : *a Handsome Apartment...*, l'indique comme faisant partie d'une petite collection publique a Ratisbonne.

Intérieur hollandais connu sous le nom de la Partie de cartes.

A gauche, devant une grande cheminée de marbre, une

dame joue aux cartes avec un homme et montre son jeu à un cavalier, debout à sa gauche, tenant un verre à la main. Dans le fond, une jeune personne est arrêtée dans l'embrasure de la porte et cause avec un autre cavalier. A droite, une jeune domestique apporte une bouteille.

(Sur toile : haut., 0^{m},67; larg., 0^{m},77.)

Signé : P. D. HOOCH.

Musée du Louvre.

A fait partie du cabinet de M. Wassenaer d'Oopdam (*sic*). — Vendu en 1750, il passa dans la collection de M. Paillet, fut revendu en 1777 pour 680 fr. et a été acquis à la vente Tolozan en 1801 pour 1,350 fr.

Le Jeu de cartes.

Dans un salon pavé de marbre gris et blanc et éclairé au fond par une large fenêtre, divisée en quatre compartiments et en partie couverte par un rideau rouge transparent, se trouve réunie une société composée de trois cavaliers et d'une dame groupés autour d'une table, près de la fenêtre. Un des cavaliers, vêtu d'un pourpoint de velours noir, portant des bas jaunes et des souliers à hauts talons, est assis auprès d'une porte ouverte, en train de vider un gobelet. A l'autre bout de la table, se tient la dame jouant aux cartes avec un cavalier assis à sa droite, pendant que le troisième seigneur regarde la marche du jeu. A travers la porte du fond entr'ouverte, on aperçoit une domestique traversant la cour, avec une cruche à la main et des pipes.

(Toile, dimensions : 2 pieds 6 pouces sur 2 pied 1 pouce 1/2.)

Daté de 1658.

Collection de la reine d'Angleterre.

Collection Hulswit.
— Baron de Mecklenbourg.

Acheté par Smith pour 15,000 francs en 1826.

Exposé à la *British Gallery*.

Catalogué par Smith sous le n° 48.

La description de ce tableau correspond exactement à une peinture comprise au catalogue de la collection Nicolas Doekscheer, vendue

à Amsterdam le 9 septembre 1789. Les dimensions sont également les mêmes. A cette vente, le Jeu de cartes fut adjugé à 500 florins.

La Partie de cartes.

Dans l'intérieur d'un appartement, assise devant une table près d'une fenêtre et en pleine lumière, une jeune femme joue aux cartes avec un gentilhomme qui est dans l'ombre. Une servante debout près de lui, et comme lui dans la demi-teinte, verse du vin d'Espagne dans un verre. Le soleil, en pénétrant dans la chambre, reflète l'image de la fenêtre sur la muraille.

(Sur toile : haut., 0^m,67; larg., 0^m,58.)

Signé au bas du mur, dans le fond, P. D. H.

Collection de Morny.

Soldats jouant aux cartes.

Deux soldats, dont l'un porte une cuirasse, sont assis et jouent aux cartes; à gauche, une femme debout tient un jeune enfant qui lui sourit, et sur le devant du même côté est une petite fille ayant près d'elle un chien. — Au fond, un lit à rideaux et quelques ustensiles de ménage sur un buffet.

(Toile : haut., 0^m,60; larg., 0^m,77.)

Signé au bas en toutes lettres.

Galerie Salamanca, 1867.

Collection Serafin Martinez.

Soldats jouant.

Intérieur d'un cabaret. La maîtresse de la maison bourre une pipe, pendant qu'un soldat cuirassé et un autre militaire font une partie de cartes.

Vendu en 1819, chez M. Christie's.

Collection de M. Woodburn.

La Partie de quilles.

Dans un jardin hollandais, deux dames et quatre cavaliers

sont réunis par un bel après-midi d'été. Une des dames, vêtue de soie jaune, cause avec un des cavaliers. De l'autre côté se tient un second cavalier, habillé de bleu, avec son chapeau à la main. Un troisième, à une petite distance de là, s'apprête à lancer sa boule sur neuf quilles dressées sur une allée de gravier. Le jardin est planté de ces haies soigneusement taillées particulières à la Hollande; il est en outre orné de statues, et la maison d'habitation apparaît au loin.

(Toile, dimensions : 2 pieds 4 pouces sur 2 pieds 1 pouce 1/2.)

Collection EMMERSON (1829).

Catalogué par SMITH (n° 58).

Une répétition de ce même tableau se trouvait en 1832 dans la collection de M. George Morant. Les dimensions étaient légèrement différentes (2 p. 2 p. sur 2 p.). Le peintre avait en outre ajouté au premier plan un vase contenant des tulipes, des lis et d'autres fleurs.

LA SORTIE DU CABARET.

Le premier plan est vaguement éclairé par une porte qui donne sur la campagne, et dont l'ouverture laisse apercevoir au loin le soleil couchant. Dans cette pénombre, un cavalier est arrêté par l'hôtesse, qui semble lui réclamer le complément de sa dépense. Derrière eux, dans une ombre plus opaque, on entrevoit un cheval, une voiture et un palefrenier. A gauche du tableau se présente une femme portant un enfant. Derrière elle est la salle même du cabaret, toute dans la lumière. Des fumeurs y sont assis, les uns autour d'une table, les autres près de la cheminée.

(Toile : haut., 0^{m},03; larg., 1^{m},09.)

Collection DE MORNY.

LE PAYEMENT DE L'HOTESSE.

Trois cavaliers et deux femmes sont réunis dans une pièce pavée de dalles blanches et noires. L'une de ces dernières, vêtue d'une robe grise à jupe écarlate, se tient au centre avec une pièce de monnaie dans la main, paraissant se plaindre au cavalier, qui la lui a donnée, de l'insuffisance de la rémuné-

ration. Ce dernier, habillé d'une jaquette de buffle, portant une cuirasse et un large chapeau noir, a la main dans sa poche comme s'il voulait compléter la somme. Les trois autres personnages sont à une table près de la fenêtre. Deux d'entre eux sont assis. Le troisième (une femme) se tient debout, tournant le dos à la croisée.

(Toile, dimensions : 2 pieds 4 pouces sur 2 pieds 1 pouce.)

Signé et daté de 1658.

Collection du marquis DE BUTE.

Collection BRAAMCAMP, 1771.

Catalogué par SMITH (n° 1).

L'AIMABLE INVITATION.

La vue donne sur l'arrière-cour d'une maison, dont la porte ouverte, au fond, communique par une montée de deux marches avec un jardin. Vers le milieu de la cour est assis un cavalier, ayant devant lui un broc et une pipe; une femme, se tenant près de lui, semble l'inviter à prendre un verre et à boire. Pendant ce temps, un enfant traverse la cour avec un cendrier à la main.

(Dimensions : 2 pieds 4 pouces sur 1 pied 11 pouces.)

Collection W. WELLS.

Vendu en 1822 par SMITH 7,500 fr. et catalogué par lui sous le n° 30.

PORTRAIT DU PEINTRE.

Il est couvert d'un manteau de drap sombre, porte un collet de toile blanche, et tient dans la main gauche sa palette et ses pinceaux.

(Panneau : haut., 42; larg., 35.)

Signé : ÆTATIS 19.



MUSÉE D'AMSTERDAM. (Tableau très douteux.)

Acheté en vente publique.

TABLEAUX MENTIONNÉS

DANS LES CATALOGUES DE HOET ET DE TER WESTEN

UNE RÉUNION MUSICALE.

Adjugé à 70 florins.
Vente faite à AMSTERDAM, le 9 avril 1687.

UN CORPS DE GARDE.

Adjugé à 48 florins.
Même vente.

UNE PETITE FIGURE.

Adjugé à 7 florins 10 sols.
Même vente.

UNE SOCIÉTÉ.

Adjugé à 30 florins.
Vente faite à AMSTERDAM, le 11 avril 1698.

MUSIQUE DE CHAMBRE.

Adjugé à 40 florins.
Vente faite à AMSTERDAM, le 18 mai 1706.

Même SUJET.

Adjugé à 28 florins.
Même vente.

PERSONNAGES DANS UNE CHAMBRE.

LA FAISEUSE DE CRÊPES.

Adjugés tous les deux pour 123 florins.
Vente PETRONELLA DE LA COURT. Amsterdam, 19 octobre 1707.

Petits Personnages dans une chambre.

Adjugé pour 45 florins.
Vente faite à Amsterdam, le 6 mars 1708.

Le Lazaret a Delft.

Adjugé pour 7 fl. 10 sols.
Vente faite à Amsterdam, le 28 mars 1708.

Une Femme avec un Enfant sous un portail.

Adjugé pour 90 florins.
Vente Pieter van der Lip, à Amsterdam, le 14 juin 1712

Le Pendant.

Adjugé pour 66 florins.
Même vente.

Un Petit Joueur de flute.

Adjugé pour 22 florins.
Vente faite à Amsterdam, le 4 juin 1727.

Une Société.

Adjugée pour 8 fl. 5 sols.
Vente faite à Amsterdam, le 6 mai 1729.

Une Femme qui fait des crêpes et une Femme qui épluche un chou.

Adjugé pour 70 florins.
Vente Abraham Du Pré et Petronella Oortmans, faite à Amsterdam, le 19 mai 1729.

Une Société.

Adjugé pour 12 fl. 10.
Vente faite à Amsterdam, le 9 mars 1734.

Personnes réunies autour d'une table chargée de fruits et faisant de la musique.

Adjugé pour 9 florins.

Vente faite à Amsterdam, le 25 septembre 1743.

Une Femme qui nettoie.

Adjugé pour 37 florins.

Vente de Sebastian Heemskerk, Amsterdam, 31 mars 1749.

Société réunie a la campagne et faisant de la musique.

Adjugé pour 26 florins.

Vente après décès du marchand de tableaux David Jestwaart, Amsterdam, 22 avril 1749.

Société réunie dans une chambre.

Adjugé pour 16 florins.

Même vente.

Intérieur avec personnages.

Adjugé pour 14 florins.

Vente D. Reus, Amsterdam, 25 mai 1752.

Un Corps de garde.

(Haut., 1 pied 6 pouces; larg., 2 pieds 1 pouce.)

Adjugé pour 8 fl. 10 sols.

Vente Jan van Loon, Delft, 18 juillet 1736.

Une Composition capitale (?) et un autre Tableau plus petit.

Adjugés tous deux pour 17 florins.

Vente Jacob van Mansfeld, Utrecht, 8 avril 1755.

Plaisant Tableau représentant un cavalier jouant aux cartes avec une jeune femme.

Adjugé pour 10 fl. 15 sols.

Vente faite à Amsterdam, le 11 mai 1756.

Société joyeuse de dames et de cavaliers.

Adjugé pour 35 florins.

(Haut., 40 pouces; larg., 45.)

Vente faite à Leyde, le 1er janvier 1765.

Intérieur.

Au premier plan, une femme qui semble vouloir faire boire un enfant à un pot. Au second plan, une porte ouverte laisse entrevoir une seconde pièce où la lumière pénètre avec abondance.

(Toile : haut., 25 pouces 3/4; larg., 24 pouces 1/2.)

Aussi bon, dit le catalogue, que s'il était de van der Meer de Delft.

Adjugé pour 450 florins.

Vente du peintre Isaak Walraven, Amsterdam, 14 octobre 1765.

La Partie de cartes.

Sous un vestibule, deux cavaliers et une dame sont assis à une table. L'un des cavaliers joue aux cartes avec la dame, le second verse un verre de vin, pendant qu'un troisième, debout non loin de là, fume une pipe. A l'arrière-plan, une porte, ouverte sur la rue, livre passage à une servante tenant dans l'une de ses mains des pipes, dans l'autre un broc.

(Toile : haut., 30 pouces; larg., 26.)

Adjugé pour 450 florins.

Même vente.

Sur la Terrasse.

A gauche, une femme debout, vêtue d'une jaquette de satin jaune bordée de fourrures, est occupée à nettoyer un verre. Au second plan, une dame assise joue de la guitare. Au fond, un canal, et, au delà, deux habitations.

(Toile : haut., 26 pouces; larg., 21.)

Adjugé pour 185 florins.

Vente Antony Sydewelt, Amsterdam, 23 avril 1766.

INTÉRIEUR.

(Haut., 27 pouces; larg. 23 p.)

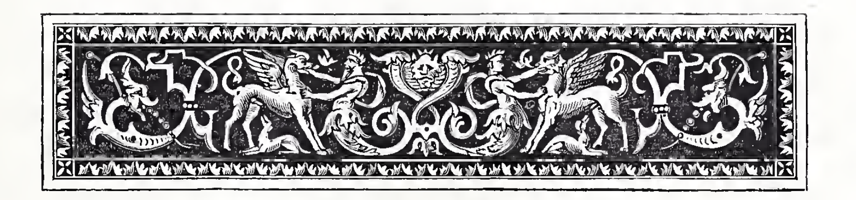
Adjugé pour 44 florins.

Vente ARNOUD LEERS, Amsterdam, 1767.



INTÉRIEUR, PAR PIETER DE HOOCH.

(Dessin de M. de Marc, d'après le tableau du Louvre.)



PIETER CODDE



VOILA encore un de ces peintres charmants pour lesquels, en tant que biographie, tout est à faire. On connaît ses ouvrages et encore ne sont-ils qu'en très petit nombre, fort rares, extrêmement recherchés, mais de sa vie on ne sait rien; et cette ignorance est d'autant plus fâcheuse que, par la nature même des sujets qu'il affectionne, Pieter Codde est un artiste des plus intéressants.

Il appartient, en effet, à cette pléiade de petits maîtres, qui ont voué leur pinceau aux réunions aimables, aux parties soldatesques, aux galants entretiens. C'est dans les boudoirs, dans les tripots, dans les casernes qu'il va chercher ses héros. Il est le sectateur d'Esaïas van de Velde, l'émule de Dirck Hals, le rare concurrent de Le Ducq et des Palamedes avec lesquels il a été souvent confondu [1]. C'est un peintre d'histoire en ce sens qu'il nous raconte les mœurs de son temps : anecdotes curieuses,

1. Voir, dans le précédent fascicule de *l'Art et les Artistes hollandais*, à la biographie des Palamedes, p. 40.

révélations piquantes, qui valent souvent mieux qu'un pesant ouvrage, expression officielle et menteuse des événements politiques d'une époque connue.

Eh bien, malgré l'intérêt exceptionnel qui s'attache à ses œuvres, Pieter Codde est demeuré dans un complet oubli.

Les deux catalogues officiels de musée qui ont été publiés le plus récemment, celui du Musée de la Haye et celui du Musée de Berlin, sont absolument muets sur les particularités de sa vie. Dans le premier[1], M. de Stuers se borne à ces simples mots : « vivait vers 1630-1650 » ; dans le second[2], MM. Julius Meyer et Wilhelm Bode, tout en reconnaissant qu'ils ignorent le lieu et la date de sa naissance, étendent un peu l'espace de temps pendant lequel le peintre semble avoir produit et travaillé, et placent l'époque de sa production entre 1627 et 1650, le soumettant en outre à l'influence de Frans Hals et de son frère Dirck.

Voilà à quoi se résume tout ce qu'on savait jusqu'à ce jour de Pieter Codde. Les biographes les plus complets, Immerzeel et Kramm lui-même, ne nous apprennent rien de plus. « Il peignit des scènes militaires et des sociétés, qui attestent une main exercée[3] », dit le premier de ces biographes, résumant ainsi en une ligne et cinq mots tout ce qu'il sait du peintre ; et si

1. *Notice historique et descriptive des tableaux et des sculptures exposées dans le Musée royal de la Haye* (supplément, août, 1877), p. 4, nº 18, aa.

2. *Kœnigliche Museen; Gemälde-Galerie beschreibendes verzeichniss von Dr Julius Meyer und Dr Wilhelm Bode.* Berlin, 1878, p. 69, nº 800, A. — Voici comment s'expriment les deux auteurs de ce remarquable catalogue : « Nach den Daten auf seinen Gemälden thätig um 1627 bis 1650. Lebensverhältnisse unbekannt, vermuthlich unter dem Einflusse des Frans und Dirck Hals gebildet. »

3. Immerzeel *de Levens en Werken*, etc., p. 142.

M. Kramm est plus généreux, c'est qu'il cite quelques œuvres de ce maître rare, et croit devoir rappeler que Bryan Stanley a prétendu que notre artiste était frère d'un certain Karel Codde, peintre de paysages, né en 1640, et mort en 1698, à la Haye[1].

Hâtons-nous de dire que Bryan commet là une erreur que les dates, à elles seules, auraient dû lui faire éviter. Pour avoir pu peindre, signer et dater ses tableaux dès 1630, il fallait que Pieter Codde fût né aux environs de 1610, et, dès lors, l'écart entre l'époque probable de sa naissance et celle de ce prétendu frère est trop considérable pour donner à leur consanguinité le cachet d'une sérieuse probabilité. Mieux inspirés, les auteurs de la *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst*[2] font de ce Karel, dont la biographie apparaît pour la première fois dans le livre de Campo Weyerman[3], un fils ou un frère « *een zoon of broeder* » de Pieter. Mais tout cela demeure dans le domaine des conjectures, et l'on estimera sans doute que M. Siret se hâte un peu trop, quand, sortant de sa circonspection habituelle, il s'empare de ce rapprochement chimérique, pour faire naître et vivre Pieter Codde à la Haye[4].

Nous n'avons point la prétention de créer ici tout d'une pièce une biographie de cet habile artiste. Mais plus heureux que les écrivains qui nous ont précédé, nous avons eu cette chance favorable de découvrir dans les archives hollandaises plusieurs documents qui nous semblent

1. Kramm *de Levens en Werken*, etc., t. Ier, p. 249.
2. Roeland van Eijnden et Adriaen van der Willigen (Haarlem, 1816), t. I, p. 133.
3. *De Levens-Beschryvingen der Nederlandsche Konstschilders*, t. IV, p. 335.
4. *Dictionnaire historique des peintres*, Paris, 1874.

jeter une certaine lumière sur ce petit maître si longtemps ignoré; et ce sont ces documents que nous reproduisons ici, en les entourant seulement des considérations absolument indispensables.

Le premier a été relevé par nous sur les *Puiboeken* de la ville d'Amsterdam. Nous avons dit autre part ce que sont ces *Puiboeken*, nous n'y reviendrons pas. Ce document, c'est l'acte de mariage de Pieter Codde; en voici la teneur :

14 mai 1637,

Compareerden als vooren PIETER CODDE *van A, out 27 jaer geassistert met zyn vaader Marten Codde woonen : inde calverstraat. Ende* CATHARINA DE WITT *van A, out 25 jaer geaasrt met* Mr *Jan de Witt haer vaader woon : op de N. Z. achterburgwal.*

C'est-à-dire :

« 14 mai 1637,

« Comparaissent comme plus haut, PIETER CODDE, d'Amsterdam, âgé de 27 ans, assisté de son père Marten Codde, demeurant dans la *Calverstraat*, et CATHARINA DE WITT, d'Amsterdam, âgée de 25 ans, assistée de Me Jan de Witt, son père, demeurant sur le *Nieuwe zijds achterburgwal.* »

Certes, voilà une pièce importante, puisque du premier coup elle nous donne non seulement la date du mariage de notre peintre, le nom de sa femme et le domicile qu'il habitait en 1637, mais encore nous révèle le nom de son père, le lieu de sa naissance et la date de sa venue au monde; car il est évident que si en 1637 il avait vingt-sept ans, c'est qu'il est né en 1610.

Mais, dira-t-on, cet acte ne porte aucune mention professionnelle. Est-ce bien de notre maître qu'il s'agit ici ? Il nous semble qu'il ne peut y avoir à ce sujet la moindre hésitation. Il est bien clair, en effet, que malgré l'omission de la qualité professionnelle, c'est bien de notre peintre, de Pieter Codde l'artiste, qu'il est question.

Et en effet, il est à remarquer tout d'abord que le nom de Codde n'est point commun en Hollande. Il y est même excessivement rare, si bien que dans toutes mes recherches je ne l'ai rencontré que quatre fois. Or la seule mention où il soit accompagné du prénom Pieter est précisément l'acte dont je viens de donner la copie.

En second lieu, la date de ce mariage se rapporte admirablement à toutes celles relevées sur les ouvrages du maître. Entre les unes et les autres, il y a concordance parfaite, absolue, et il est certain que le peintre qui a signé en 1636 le petit *Bal* du *Mauritshuis* a fort bien pu épouser, en 1637, Mlle Catharina de Witt.

Ajoutez à cela que le quartier habité par notre marié, et celui où logeait sa fiancée, situés au centre de la ville, dénoncent une certaine fortune, tandis que le titre de *Meester* attribué au beau-père[1] nous révèle une notoriété suffisante, pour qu'il ne soit pas nécessaire d'avoir recours à une désignation professionnelle devant fixer l'identité du futur époux.

Enfin, rien ne nous dit que Pieter Codde ait exercé le métier de peintre, et puisqu'il semble avoir été riche, on peut admettre qu'il n'a fait de la peinture que par goût ; ses ouvrages, du moins, sont assez rares pour le laisser supposer.

1. J'ai de fortes raisons pour présumer que ce Me Jan de Witt était chirurgien.

Mais toutes ces raisons viendraient-elles à nous manquer qu'un argument plus puissant, et je dirai même irrésistible, nous resterait encore. Je veux parler de la signature apposée sur le registre de l'état civil, signature élégante, très remarquable, éminemment personnelle, qui est bien la même que celle qu'on retrouve sur les tableaux de l'artiste et qui suffirait, à elle seule, pour détruire tout soupçon s'il en pouvait subsister.

Voici le calque de cette signature :



Au-dessous du paraphe du mari se trouve la signature de sa jeune femme, d'une écriture moins distinguée, plus ordinaire et telle qu'on en rencontre assez souvent sur les registres de ce temps, en voici également le facsimilé :

Ce premier point établi, passons, si vous le voulez bien, au second document.

En poursuivant mes recherches dans les *Puiboeken* d'Amsterdam, j'ai rencontré sur le registre nº 26 une autre mention où se trouve de nouveau consigné le nom de Codde :

5 july 1666,

Compareerden voor de Hn D. Spiegel en Abba commissaris : Frederick Bloemmaert *van Utrecht cruydenier*

oud 25 jare ouders doot geast : met syn swager Jan van Papenbroek, woon[1] *op de Zingel en* Maria Codde *van A oud. 24 jare geass*[1] *met Jan de Swaen haer voogt, ouders doot, woont op de Zingel.*

Je traduis :

« Comparaissent devant MM. Dirck Spiegel et Abba, « commissaires, Frederick Bloemmaert d'Utrecht, épi- « cier, âgé de 25 ans, sans ascendants, assisté de son « beau-frère Jan van Papenbroek, demeurant sur le « *Singel*[1], et Maria Codde d'Amsterdam, âgée de 24 ans. « assistée de Jan de Swaen son tuteur, sans ascendants, « demeurant sur le *Singel.* »

La réunion de ces deux noms d'artiste sur un même acte d'état civil ne vous semble-t-elle pas curieuse ? Car il n'y a point à en douter, malgré sa profession vulgaire, Frédérick Bloemmaert d'Utrecht était fils du graveur Frédérick Bloemaert et petit-fils du célèbre peintre Abraham Bloemaert[2].

Quant à Maria Codde, âgée de vingt-quatre ans en 1666, elle était née par conséquent en 1642, c'est-à-dire cinq ans après le mariage de Pieter Codde ; il y a donc grande probabilité qu'elle fut sa fille, de même que Karel Codde, né en 1640, a bien l'apparence d'avoir été son fils.

Ainsi donc, en groupant ces divers éléments, nous pouvons restituer un commencement de biographie à un peintre sur l'existence duquel, jusqu'à ce jour, tout était mystère.

1. Le *Singel* est l'ancien fossé de la première enceinte d'Amsterdam. Aujourd'hui il forme un canal au centre de la cité, lequel aboutit à la fameuse tour de la Monnaie.

2. Voir Kramm, *Levens en Werken*, etc., t. I, p. 104.

Par le premier des documents que nous avons découverts, il semble définitivement établi que Pieter Codde, fils de Marten Codde, est né à Amsterdam en 1610, et qu'il s'est marié en 1637 avec Catharina de Witt.

Du second, il paraît résulter que de ce mariage sont issus deux enfants : Karel Codde, né en 1640 et mort en 1698, et Maria Codde, née en 1642, et mariée à Frédérick Bloemmaert en 1666, époque à laquelle Pieter Codde était mort déjà depuis quelque temps.

Toute incomplète qu'elle puisse sembler, cette restitution biographique a bien son importance.





APPENDICES



A

EXTRAIT DES REGISTRES

DE LA CHAMBRE DES ORPHELINS D'AMSTERDAM

RELATIF A

JAN BEERESTRAATEN

Transcription :

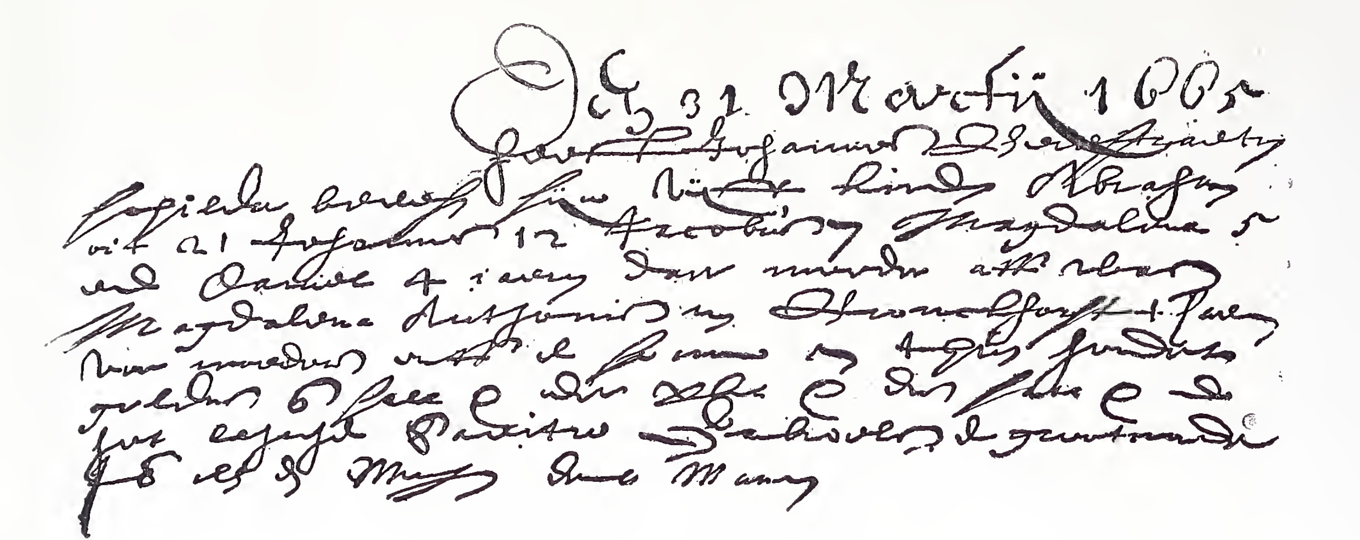
Den 31 Marty 1665.

Heeft Johannes Berestraeten schilder bewesen syn vyff kinderen : Abraham out 21, Johannes 12, Jacobus 7, Magdalena 5, ende Daniel 4 jaeren daer moeder aff was Magdalena Anthonis dr van Bronckhorst, te saemen van moeders erff de somme van thin hondert guldens ende sall onder..... ende..... ende het behaechde Saertie Gabriels de grootmoeder Pres : allen den weesmeesteren..... (?)

(Voir au dos le fac-similé de la pièce.)

EXTRAITS DES REGISTRES DE LA CHAMBRE DES ORPHELINS D'AMSTERDAM.

(Fac-similé)



Den 31 Martii 1665

REGISTRE 32. FOLIO 12. RECTO.



B

PIETER VAN BRONCKHORST

On sait peu de choses de Pieter van Bronckhorst. Houbraken est le premier qui ait parlé de lui, et les quinze lignes qu'il lui consacre ne sont point faites pour jeter de grandes lumières sur sa biographie[1].

Il nous dit qu'il est né à Delft le 16 du mois des fleurs *(Bloeymand)*, c'est-à-dire du mois de mai 1588. Il ajoute que c'était un peintre de talent, qu'il peignait plus spécialement les intérieurs de temple et d'église, et qu'il animait ces intérieurs avec des scènes bibliques, des histoires *(historien)*, comme on disait dans ce temps-là. Puis, après avoir ajouté qu'il avait vu deux peintures de ce maître, l'une à Delft dans la salle de justice de l'hôtel de ville, représentant le *Jugement de Salomon,* l'autre chez la veuve du fils du peintre, représentant *Jésus chassant les marchands du temple,* il nous dit que Bronckhorst est mort le 21 juin 1661 et clôt par cette date la biographie écourtée de l'artiste. Ai-je besoin de dire que tous les autres biographes ne font que copier et recopier Houbraken? Depuis Campo Weyerman, jusqu'à Balkema, depuis Pilkington, jusqu'à Immerzeel, qui mieux renseigné habituellement, se borne cette fois à reproduire presque textuellement la note du *Groote Schouburgh.*

1. *Houbraken, De groote Schouburgh der Schilderen en Schilderessen,* t. I, p. 135.

Acte de naissance de la fille de PIETER VAN BRONCKHORST.

November 1631

Lisez :

Novembre 1631.

27. *1 Kint* Maria *vaeder Picter van Bronckhorst Schilder, moeder Jacobmyn Bronckhorst, getuyghen Anthony van Bronckhorst Anneken van Ees ende Machteltge van Buytcn.*

C'est-à-dire : du 27 novembre 1631, un enfant Maria, père Pieter van Bronckhorst peintre, mère Jacobmyn Bronckhorst, témoins Anthony van Bronckhorst, Anneken van Ees et Machteltge van Buyten.

Aussi M. Siret peut-il réunir[1], en parlant de Pieter Bronckhorst, ce qu'on sait de sa vie en ces deux mots : « Détails inconnus. »

On ne m'en voudra donc point de donner ici quelques renseignements peu connus, et de produire un document et une signature que j'ai découverts dans les archives de Delft.

Les renseignements sont relatifs à la carrière artistique du maître et proviennent du *Meesterboek,* ou livre de maîtrise de la Gilde de Saint-Luc conservé aux archives royales de La Haye.

Ils constatent : 1° qu'en 1613, à l'époque de la formation de la Gilde de Saint-Luc, Pieter Bronckhorst fut inscrit le trente-septième sur le premier registre de la corporation; 2° qu'en 1650, il fut réinscrit le troisième sur le second registre de la corporation; 3° qu'en 1655 et 1656, il fut doyen de la Gilde.

Le document provient de l'état civil, on en trouvera ci-contre le fac-similé. Il nous apprend que le 27 novembre 1631, Pieter van Bronckhorst, peintre, fit baptiser une fille. Cette fille reçut le nom de Maria. La femme du peintre est appelée dans l'acte Jacobmyn Bronckhorst, les témoins sont Anthony van Bronckhorst, Anneken van Ees et Machteltge van Buyten.

Quant à la signature, en voici le fac-similé :

Pieter Bronckhorst 1655

1. *Dictionnaire historique des peintres,* p. 141.

FIN.

TABLE DES ARTISTES

NOMMÉS DANS LE PRÉSENT VOLUME

TABLE DES GRAVURES

HORS TEXTE.

DANS LE TEXTE.

TABLE DES MATIÈRES


A. Quantin imprimeur
r. St Benoit, 7, à Paris

